نموذج ترخيص

انا الطالب : دعاء محسن البياتنه أمنح الجامعة الأردنية و/أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و /أو استعمال و /أو استغلال و/ أو ترجمة و/ أو تصوير و/ أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

السرد في الشعر الفلسطيني المعاصر
(2000 - 2010)

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: دعاء محسن البياتنه

التوقيع:

التاريخ: ٣١/١٢/٢٠١٦

السّرد في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر

(2010-2000)

إعداد

دعاء وصفي البياتنه

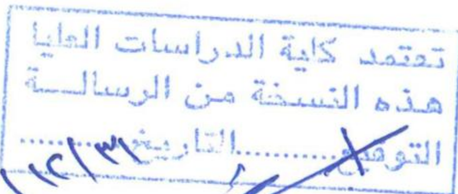
المُشرف

الأستاذ الدّكتور شكري عزيز الماضي

قدّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها

كلّيّة الدراسات العليا

الجامعة الأردنيّة



كانون الأوّل، 2017

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (**السّرد في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر 2000-2010**)،

وأجيزت بتاريخ: ٢١ / ١٢ /2017م.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدّكتور شكري عزيزالماضي، مشرفًا أستاذ، الأدب والنّقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل، عضوًا أستاذ، اللّسانيّات	....
الدكتورة فوز سهيل نزّال، عضوًا أستاذ مشارك، البلاغة والنّقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور محمد أحمد المجالي، عضوًا أستاذ، الأدب والنّقد الحديث (جامعة الزيتونة الأردنية)	....

الإهــداء

إلى من أحتاج عمرًا آخرَ لعلي أفي حقهما عليّ: أمي وأبي.

إلى السّند الحقيقي الذي لا يتبدّل: أخواتي وإخوتي .

إلى الصّديقتين: صيته العذبة، وإيناس بكيرات .

إلى كل من وقف جانبي في مسيرتي العلميّة، والحياتيّة .

أهدي هذا العمل

شكر وتقدير

إلى قدوتي ومُلهمي وأستاذي...

ترتبك اللغة أمام قامة علميّة وإنسانيّة عنوانها الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، الذي رأيت فيه عبقريّة العِلم، وعمق الرؤية، واتّساع العقل، وعطاء لا ينتهي .

فإذا سألته سؤالا واحدًا، كان الجوابَ الشافي، والأسئلة الجديدة، وفي محاضراته ترى عقلكَ يغوص في أعماق (كيف؟) ولا يطفو على سطح (ماذا؟)، لتجد بعد ذلك أن شخصيّتك العلميّة، يصقلها هذا العمق الفكريّ، وهذه الدّقة المعرفيّة المنضبطة بميزان النّقد .

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، روعة التوازن بين الشخصيّة الأكاديميّة والإنسانيّة، فهو خيرُ عالِمٍ ومُشْرِفٍ ومُربٍّ، وهو التحية الأحسن، والاتّساعُ الأبويّ حين يضيقُ الإدراك، والإنسان الحقيقيّ وسط تلاشي القيم .

لي الشّرف العظيم والفخر والاعتزاز، أن أظلّ تلميذة على مقاعد محاضراتك إلى الأبد، فأنت مرحلة حاسمة في شخصيتي العلميّة، والإبداعيّة، والإنسانيّة، وأرجو أن أبقى عند حسن ظنّك بي .

وخالص الشّكر والتّقدير، وعظيم الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الكرام، الّذين تحملوا عناء قراءة هذه الرسالة، فكل الشّكر للأستاذ الدّكتور إبراهيم خليل، منارة العلم، وشعلة العطاء الفكريّ، الذي يهتدي بمؤلفاته وبثقافته الباحثون، وطلاب العلم.

وللأستاذ الدّكتور محمد المجالي عظيم التقدير، فهو أستاذي في مرحلة البكالوريوس، الذي ترك في وعيي، وإدراكي أثرًا أساسيّا وجليّا في التفكير النّاقد، والتّحليل، والتّفسير.

وكل الشّكر والامتنان للدّكتورة فوز نزّال، الأكاديميّة الوازنة، والرّاسخة بوعيها وعلمها، وفكرها الإيجابي المتجدّد .

كلّي انتباه، وترقب، لما ستتفضلون به من توجيهات، وملاحظات علميّة وموضوعيّة، تثري هذا العمل وتدفع به نحو الأمام.

فهرس المحتويات

السّرد في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر

2010-2000

إعداد
دعاء وصفي البياتنه

المُشرف
الأستاذ الدّكتور شكري عزيز الماضي

الملخص

تطمح هذه الأطروحة إلى دراسة ظاهرة السّرد في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، في الفترة الممتدة من 2000-2010، ومن ثم الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1) متى بدأ الشّعر الفلسطيني ينحو منحى السّرد؟
2) ما التّقنيات السّرديّة التي قام بتوظيفها؟
3) وما أثر السّرد في بنية القصيدة الشّعريّة؟
4) وماهي الدّلالات الكليّة لتوظيف السّرد في الشّعر الفلسطيني؟

وللإجابة عن الأسئلة السابقة تم تقسيم الأطروحة إلى مقدّمة وثلاثة فصول:

استعرض الأول منها الملامح العامة للشّعر الفلسطيني من مطلع القرن العشرين حتى أواخره، وذلك من حيث الموضوعات والبناء الفنيّ، كما توقف على أسباب تداخل السّرد مع الشّعر ومظاهره.

وأثر تداخل السّرد على القصيدة ودلالته، والتّغيّرات التي تطرأ من هذا التداخل على بناء القصيدة العام، والعلاقة مع المتلقي .

وعمد الفصل الثاني إلى دراسة العناصر والتقنيات السردية (القصصيّة، المسرحيّة، السّينمائيّة) التي كان لها دور في تشكيل بنية القصيدة وتفعيل دور المتلقي وإنتاج دلالات، وذلك من خلال مجموعة من النماذج الشعرية، كما تم الوقوف على السرد وأثره في القصيدة القصيرة والطويلة.

أما الفصل الأخير، فتناول إضاءات حول الشعر الملحميّ، ودراسة عدد من القصائد الشّعريّة الطويلة التي تتسم بالنزوع الملحميّ.

وانتهت هذه الأطروحة إلى مجموعة من النتائج، من أهمها أنّ توظيف السرد في الشعر الفلسطيني المعاصر شكّل ظاهرة تفاعلت مع البناء الشعري، وأسهمت في تجسيد رؤية القصيدة ودورها، وعلاقاتها، وأبعادها، و كان لها دور في تجديد علاقة القصيدة مع المتلقي.

المقدمة

خضع الشّعر العربيّ المعاصر، لمجموعة من التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة، التي تركت أثرًا في بنائه الفنيّ .

ويعدّ السّرد من الوسائل التعبيريّة التي تداخلت مع القصيدة العربيّة المعاصرة، مما أضفى عليها شكلا تجديديًا يستلهم بناءه من عناصر فنية متعددة، إذ تم توظيف الحوار الدّراميّ والسّينما، وهذا ما أثر في بناء القصيدة العام من حيث، الصّورة واللغة، والدّراميّة، كما ترك أثرا على العلاقة مع المتلقي .

والشّعر الفلسطيني يجسّد امتدادا لذلك، فهو يصوّر واقعه الذي اكتسب خصوصيّة باستخدامه السّرد وتقنياته، إذ يلاحظ أن الشّعر الفلسطيني في (2000-2010) عمد إلى توظيف السرد، فأخذ يتسم بالحكائيّة والدّراميّة والملحميّة، الأمر الذي شكل ظاهرة أخذت بالازدياد في الفترة الواقعة بين 2000-2010، دون الوقوف على أسبابها وطريقة توظيفها ودلالاتها وتحوّلاتها؛ لهذا سعت هذه الدّراسة لتقديم تصوّر شامل نظريّ، وتطبيقيّ، لمجموعة من الدّواوين الشّعريّة التي بدت فيها ظاهرة السّرد لافتة وحاضرة ومتطوّرة، وهذا ما يجعلنا أمام أسئلة متعدّدة :

1) متى بدأ الشّعر الفلسطيني ينحو منحى السّرد؟
2) ما التقنيات السّرديّة التي قام بتوظيفها؟
3) وما أثر السّرد في بنية القصيدة الشّعريّة؟
4) وماهي الدّلالات الكليّة لتوظيف السّرد في الشّعر الفلسطيني؟

وتطمح هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية :

أولا: بيان علاقة السرد بالشّعر بشكل عام، وبالشّعر الفلسطينيّ بشكل خاص .

ثانيا: أثر توظيف السرد في الشّعر بشكل عام، والفلسطينيّ بشكل خاص .

ثالثا: دراسة السرد في عدد من المجموعات الشّعريّة الواقعة بين 2000-2010.

رابعا: رصد التحوّلات في البنية الشّعريّة في القصيدة الفلسطينيّة من خلال استخدامها السّرد .

خامسا: تعرّف أنماط التقنيات السّرديّة المستخدمة في الشّعر الفلسطينيّ .

سادسا: تفسير الأبعاد الدّلاليّة التي تتضمنها التقنيات السّرديّة التي استخدمت في الشّعر الفلسطينيّ.

مسوّغ الدّراسة:

اتخذت صورة الشعر في العقد الأوّل من القرن الواحد والعشرين، منعطفًا جديدا إذ شكل السّرد ظاهرة تقتضي الرصد والدراسة والتّحليل الفنّي، و تتسم الفترة الزّمنيّة الممتدة من 2000-2010 بأهميّتها وخصوصيّتها لارتباطها بعدد من الأحداث السياسيّة التي تركت أثرًا على الإنسان العربيّ بشكل عام، والفلسطينيّ بشكل خاصّ .

إذ كانت انتفاضة الأقصى 2000م، وسقوط بغداد 2003، والعدوان على غزة 2008، كما أنّ تفجير مركز التّجارة العالمي في 2001 كانت له انعكاسات على البلاد العربيّة.

إنّ هذه الأحداث جعلت الشّاعر الفلسطينيّ المعاصر شاهدًا على الحدث، لهذا كان السّرد وسيلة تعبيريّة أسهمت في تصوير الواقع، وتجسيد الصّراع مع الآخر الصهيونيّ .

كما ظهرت في هذه الفترة أصوات شعريّة جديدة في فلسطين، والشّتات تستدعي التّحليل الفنيّ، فكانت هذه الدّراسة .

وتكمن أهميّة هذه الدّراسة بأنّها:

أولا: تبيّن التّداخل بين السّرد والشّعر.

ثانيا: كما أنها تستخلص طبيعة هذا التداخل وأسبابه ودلالته .

ثالثا: تبيّن التفاعل بين الشّعر الفلسطيني والسّرد.

رابعا: ثم تستخلص إلى أي مدى التقى السّرد في بنية القصيدة من حيث تجسيد الرؤية الكليّة والعلاقة مع المتلقي .

وستتبع هذه الدّراسة الخطوات المنهجيّة الآتية :

أوّلا: قراءة الدّواوين الشّعريّة، والعكوف على النصوص الممثلة التي تتناولها الدّراسة .

ثانيا: رصد مواطن التّداخل بين السّرد والشّعر في القصائد المدروسة .

ثالثا: بيان العناصر السّرديّة، والتقنيات التي تمّ توظيفها في الشّعر الفلسطيني في المرحلة المدروسة.

رابعًا: استخلاص الدّلالات الفكريّة والفنيّة لتوظيف السّرد في الشّعر .

خامسًا: لجوء الدّراسة، إلى التّفسير، والتّحليل، والتّعليل، إضافة إلى الوصف والاستقراء .

وكل هذه الخطوات تفرض الإفادة من المنهجين الاجتماعي والجمالي .

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة، والأسئلة التي ولدتها تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول:

أولا: الفصل الأوّل عنوانه: (تداخل السّرد والشّعر)

توزّع على أربعة أجزاء:

أ) استعرض الجزء الأول منها: الملامح العامة للشّعر الفلسطيني من مطلع القرن العشرين حتى أواخره، وذلك من حيث الموضوعات والبناء الفنيّ .

ب) أما الجزء الثاني: فوقف على مفهوم السّرد .

ج) أمّا الجزء الثالث: فتناول أسباب تداخل السّرد مع الشّعر ومظاهره .

د) واستعرض الجزءالرّابع: أثر تداخل السّرد على القصيدة ودلالته، والتغيّرات التي تطرأ من هذا التداخل على بناء القصيدة العام، والعلاقة مع المتلقي .

ثانيًا: عمد الفصل الثاني الموسوم بـ (العناصر والتّقنيات السّرديّة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر) إلى دراسة العناصر والتّقنيات السّرديّة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، وذلك من خلال مجموعة من النماذج الشّعريّة، كما تمّ الوقوف على السرد في القصيدة القصيرة والطّويلة .

وجاء هذا الفصل ضمن أربعة أقسام :

أ) العناصر السّرديّة وأثرها في بنية القصيدة والمتلقي .

ب) التّقنيات السّرديّة القصصيّة والمسرحيّة أثرها ودلالاتها .

ج) الصّورة السّرديّة السينمائيّة أثرها ودلالاتها .

د) السّرد في القصيدة القصيرة والطّويلة .

ثالثًا: يتناول الفصل الثالث المعنون بـ(النزعة الملحميّة في الشعر الفلسطيني المعاصر)

أ) إضاءات حول الشّعر الملحمي .

ب) أثر النّزوع الملحمي في بناء القصيدة الطّويلة .

إذ يتناول هذا الجزء عددًا من القصائد الشّعريّة التي تتسم بالنزوع الملحمي، وهي: حالة حصار لمحمود درويش، ومنتصف الليل لمريد البرغوثي، وأنا متأسف لسميح القاسم.

كما تم الوقوف على نماذج شعرية أخرى شبه طويلة تتسم بالنزوع الملحمي، وهي:

"معلقة على جدارمخيّم جنين" لخالد أبو خالد، و"يهوذا يهزّ جذع الثار" لمريم الصّيفي،و"قيامة سدوم"ليوسف عبد العزيز، و"نشيد حارسات الكروم"، لعزّ الدّين المناصرة، و"القدس"، لعبد الله رضوان .

وألحقت هذه الفصول بخاتمة، تضمّنت أهم النتائج التي توصّلت إليها هذه الدّراسة .

أما الدراسات الموازية، فلا توجد دراسة متخصصة تحمل عنوان "السرد في الشّعر الفلسطيني المعاصر 2000-2010"، إلا أنّ ثمة دراسات تتعلق بالشّعر الفلسطيني تناولت مراحل زمنيّة مختلفة، ومنها ما اتسم بالطابع التاريخي، وآخر تناول الجانب الاجتماعيّ والجماليّ، وهي دراسات رياديّة لنقاد لهم حضورهم في ساحة النقد العربيّ الحديث، وقد أفادت هذه الدّراسة في جوانب عديدة.

وأهم هذه الدّراسات :

أوّلا: الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968:

غسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1987:

تناول هذا الكتاب الوضع الثقافي لعرب فلسطين المحتلة، وسياسة التجهيل المتعمد، وهي من سمات الاضطهاد الصهيوني على الذات الفلسطينيّة .

كما تناول أدب المقاومة الفلسطينيّ، ووقف على أبعاده ومواقفه من الاحتلال، ومن الثورات العربيّة والعالميّة، وذلك من خلال دراسة مجموعة من النماذج الأدبية الملتزمة لأدباء الأرض المحتلة، وتضمّن الفصل الأخير نماذج من الشعر والأقصوصة والمسرحيّة .

ثانيًا: كتاب حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النّهضة حتى النّكبة:

عبد الرحمن ياغي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981:

وهو كتاب يتسم بالطابع التاريخي، إذ تناول الأدب الفلسطيني شعرًا ونثرًا منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى نكبة1948، كما تضمّن أثر المنهج القديم المتمثل بالنشاشيبي والمنهج الجديد المتمثل بالسكاكيني في حياة الأدب والنقد .

ثالثاً: كتاب الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة 1948-1975:

صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979 :

يتضمّن هذا الكتاب تمهيدًا عن صلة الشّعر الفلسطينيّ في ظلّ الاحتلال بالشّعر الفلسطينيّ قبل ذلك، كما يتضمّن صلته بالحركة الشّعريّة في الوطن العربيّ .

ويتناول الكتاب الجانب النظريّ، والتطبيقيّ، والتحليليّ في تناول الصّورة الشعريّة وأقسامها والرّمز ومصادره والموسيقا في الشّعر .

وعمد إلى دراسة مجموعة من القضايا منها: الظواهر اللغوية التي تتمثل في المعجم الشّعري، وظاهرة التكرار، والغموض في الشّعر .

رابعًا: تطوّر الاتجاه الوطني في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر:

سعدي أبو شاور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003

درس هذا الكتاب العوامل المؤثرة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، وذلك عبر المؤثرات الدّينيّة والتّراثيّة والقوميّة والإقليميّة والأجنبيّة .

كما تحدّث عن تطوّر موضوعات الشعر الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، والتطوّر الفكريّ في الشّعر الفلسطيني، وعالج تطوّر الاتّجاهات الفنيّة، كما درس الخصائص الفنيّة من حيث :

اللغة، والأسلوب والصّورة، والموسيقا، ثم ختم الدراسة بإجمال عناصر التطور والتجديد والمعاصرة في الشّعر الفلسطيني المعاصر .

وهناك العديد من الدراسات التي تناولت الشّعر الفلسطيني، ومنها :

- الشّعر الفلسطينيّ الحديث1948-1970، خالد علي مصطفى، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م.
- الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني دراسة موضوعية وفنيّة، نظمي محمود بركه، دار الفجر، فلسطين، 1995م.
- توظيف التّراث في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر(2000-2010)، أنور الشّعر، وزارة الثقافة 2013م.

ولا بد أنّ هذه الدراسة تلتقي مع عدد من الدراسات التي تناولت توظيف السرد والسينما والأجناس الأدبيّة في الأدب:

أوّلا: المونتاج الشّعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد الدوخي، 2009، اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

وتتضمن علاقة السينما بالأدب وأثرها على اللغة، وتشكيل الصورة السينمائيّة بالمونتاج وذلك من خلال قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش .

ومن الأطروحات الجامعيّة، التي أفادت منها هذه الدّراسة :

أوّلا: رسالة ماجستير: البناء السّردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان (الطالب صدام الشياب، إشراف د. سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2007م).

تتناول هذه الدّراسة البناء السّردي والدّرامي في شعر ممدوح عدوان، وقسّمت إلى خمسة فصول: أما الفصل الأوّل، فتناول (الحبكة)وهي خمسة أنماط: الحدث الصاعد، والحدث النازل،

وفاتحة السّرد، والابتداء بالعقدة، وطرق صياغة الحدث. أما الفصل الثاني فتمّت فيه دراسة المكان: المكان المغلق، وأمكنة المسارات، والمكان المفتوح. ويتضمّن الفصل الثالث الزّمن من حيث: الاسترجاع بنوعيه الدّاخلي والخارجي، والاستباق، والحذف. وفي الفصل الرابع درس الباحث الشّخصيّة النامية والشّخصيّة المسطّحة. أمّا الفصل الخامس فتناول البناء الدرامي في أربعة مباحث: القناع، والمشهد الدرامي، والصّراع، والمونولوج.

ثانيًا: رسالة دكتوراة: السّرد الحكائي في الشّعر العربي المعاصر دراسة موضوعية فنية (الطالبة: فايزة الحربي، إشراف: محمد بدوي، جامعة أم القرى 2008م).

عمدت الباحثة إلى دراسة توظيف التّراث الحكائي في الشّعر العربي المعاصر، وقسمت رسالتها إلى ستة فصول: الفصل الأوّل (قصيدة الحكاية التّاريخيّة): يتناول هذا الفصل كيفية توظيف الشّعراء المعاصرين للأحداث التّاريخيّة في قصائدهم. أمّا الفصل الثاني: فيتضمّن قصيدة الحكاية الأسطورية. وجاء الفصل الثالث بعنوان قصيدة الحكاية الخرافية، أمّا الفصل الرابع: فيدرس (قصيدة حكاية السيرة الشعبية) التي تأثرت بحكايات: حرب البسوس، سيف بن ذي يزن. والفصل الخامس عنوانه (قصيدة حكاية الواقع المعاش): درست فيه الباحثة صناعة الرمز، وصناعة الحدث الواقعي. أمّا الفصل السّادس: فيتضمن تقنيات السّرد وأساليب البناء في قصيدة السّرد الحكائيّ.

ثالثًا: رسالة ماجستير: البنية السّرديّة في شعر عمر بن أبي ربيعة (الطالب محمد قزو، جامعة حلب، 2011م).

تقسّم هذه الرسالة إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول: يتناول الشخصية ومستوياتها وأنواعها، وطرق بنائها. أمّا الفصل الثاني فيدرس بنيتي الزمان والمكان، في محورين اثنين: يتحدث الأول منهما عن الحركة السردية ومفارقاتها الزمنية، أما المحور الثاني فيقدم نماذج مختلفة للأمكنة، وماهيّة الوظيفة التي يقدمها السرد، ثم يوضّح العلاقة بين الشخصية والمكان: أمّا الفصل الثالث، فيتناول الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية، و الإيقاع الداخلي بمستوياته.

وفي النّهاية، أرجو أن تكون هذه الدّراسة قد وفقت في رصد وتحليل وتفسير ظاهرة السّرد في الشّعر الفلسطيني المعاصر (2000-2010)، كما أرجو أن تكون قد أثارت أسئلة جديدة حول الشّعر الفلسطيني وخصوصيّته.

الفصل الأوّل

تداخل السّرد والشّعر

أولا: ملامح عامة في الشّعر الفلسطيني .

ثانيا: مفهوم السرّد .

ثالثا: أسباب تداخل السّرد والشّعر ومظاهره .

رابعا: أثر التّداخل ودلالاته .

أولا: ملامح عامة في الشّعر الفلسطيني

ارتبط الشعر الفلسطيني بالأرض والإنسان والتاريخ، عبر مراحل تطوّره الزمني، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر حتى مطالع القرن العشرين اتّخذ الشّاعر الفلسطيني من الموضوعات الوطنيّة والقوميّة هُويّة تتسم بها قصائده، وهذا ما ترك أثرًا على نظام القصيدة التي اتّسمت بالتقليديّة، والنبرة الانفعالية والخطابيّة، والتقريرية، والمباشرة كحال الشّعر العربي في ذلك الوقت .

يقول عبد الرحيم محمود :

يــا ذا الأميــر أمــام عينــك شــاعرٌ	ضُمَّت على الشّكوى المريرةِ أضلعُه
المســجد الأقصــى أجئــتَ تــزوره	أم جئتَ من قبل الضّياع، تودّعه[1]

إنّ طبيعة الحدث السياسيّ، وما مرت به فلسطين من تغيّرات سياسيّة جعلت الشّاعر الفلسطينيّ يجسِّد موقفا خطابيّا يحذر فيه الأمة والذات الفلسطينيّة من ضياع الأرض؛ لهذا جاء البناء الفنيّ تقليديّا منبريّا ذا طابع تسجيلي وتوثيقي، وفيه تنبؤ مما سيحل بفلسطين .

ومن أبرز شّعراء مطالع القرن العشرين :

" أبو إقبال اليعقوبي، وإسكندر الخوري البيتجالي، وسليمان الفاروقي، وبولس شحادة وصولا إلى أبي سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود ومطلق بن خالق وبرهان الدين العبوشي وغيرهم الكثيرون"[2].

واستمرّ الشّاعر الفلسطينيّ بحمل همه الوطنيّ، ولم يمنعه ذلك من التأثر بالرومانسيّة كما في قصائد عبد الكريم الكرمي، التي جسّدت الوجدانية والعاطفة في النظرة إلى الوطن والحبيبة، يقول في قصيدة "في الغوطة":

"يــا ليتنــا طيــران خلــف الربــى	نعلــم الأطيــار ســر الغنــا
يــا ليتنــا نجمــان فــي أفقهــا	نضــيء للأحبــاب كــل الــدُّنا"[3]

إنّ تأثر الشعر الفلسطيني بالرومانسية يجسد امتدادا لحركة التجديد في الشعر العربي فهو مرتبط بها غير منفصل عنها .

---

(1) محمود، عبد الرحيم (2009)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، عَمّان: دار جرير، ص67.

(2) مواسي، فاروق (2017)، **الشّعر الفلسطيني في الجليل والمثلث**، ط1، باقة الغربية، فلسطين، مجمع القاسمي للغة العربيّة، ص2.

(3) أبو سلمى (1978)، **ديوان أبي سلمى**، ط1، دمشق: دار العودة، ص184.

ويلاحظ أن الشعر الفلسطيني في تلك الفترة تأثر بالتراث الإسلامي والمسيحي والتاريخي، يقول إبراهيم طوقان في قصيدة "الثلاثاء الحمراء":

نـــاح الأذان وأعـــول النــــاقوس   فالليـل أكـدر والنهـار عبـوس[1]

إنّ هذا التأثر بالتراث يجسد حرص الشاعر الفلسطيني على هويته وانتمائه، "فمجموع هذه الرّموز الأسطوريّة، والدّينية تظل جزءًا من التّراث الإنساني، والحوار معها يكشف من أحد جوانبه انفتاحًا عقليّا وروحيّا "[2].

ويتخذ الشّعر الفلسطينيّ منذ نكبة1948مسارًا ملتزمًا بالواقعيّة نظرًا لهول المأساة التي جعلته يبحث عن أسباب الهزيمة، ويتساءل عن دور أمته، كما وقف الشّاعر الفلسطينيّ أمام معاناة اللجوء والمنافي والمذابح محاولا تصوير ما حلّ بالأرض والإنسان، يقول توفيق زيّاد :

"ألا هل أتاك حديث الملاحم

وذبح الأناسيّ ذبح البهائم

وقصّة شعب تسمّى حصاد الجماجم

ومسرحها قرية اسمها كفر قاسم"[3]

ومنذ نكبة1948 حتى نكسة 1967 وجد الشاعر الفلسطيني نفسه أمام قيود وإجراءات قمعيّة، وهذا ما جعله يعيش حصارًا ثقافيًا واجتماعيًا وسياسيًا، إلا أنّ ذلك لم يمنعه من التضامن "مع الحركات الثوريّة في العالم، ومع قضايا أمته القوميّة"[4].

يقول غسان كنفاني: "إنّ وعي الالتزام بحركة الثورة في العالم يكتسب قيمته مما يؤديه إلى وعي الالتزام بالثورة المحليّة، وليس من كونه صيغة رومانسية ذات طابع تنصلي عن طريق المزايدة، وهذا الإدراك الذي عبّر عنه أدب المقاومة العربي بوضوح ومباشرة وحسم يضع البعد الإنساني في المقاومة في مكانه الصحيح، الذي يشكل حافزا ومسؤولية في آن واحد"[5].

---

(1) طوقان، إبراهيم (2013)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.

(2) أبو نضال، نزيه (1979)، **جدل الشّعر والثورة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، ص117، ص118.

(3) زيّاد، توفيق (1970)، **ادفنوا أمواتكم وانهضوا**، بيروت: دار عودة، ص94.

(4) انظر: أبو شاور، سعدي (2003)، **تطورالاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص54، ص90.

(5) كنفاني، غسّان (1987)، **الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال1948-1968**، ط3، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص78.

إنّ التزام الشّعر الفلسطيني وتصويره الثورات القوميّة والعالميّة يجعله قادرًا على اتّخاذ موقف إنساني واحد وهذا ما يمنح قضيته بعدا إنسانيا وكونيا .

وتمّ توظيف التراث الأسطوريّ عند عدد من الشّعراء الفلسطينيين أمثال :

"معين بسيسو، ومحمود درويش وسميح القاسم وأحمد دحبور وسلمى الخضراء الجيوسي وغيرهم حيث تعامل الشّعر الفلسطيني مع السّندباد، وعلاء الدّين، وتموز، وشمشون، ودليلة، ويَهْوه وبَعْل، وتغريبة بني هلال والقصص الشّعبيّة"[1].

وكان لشعراء الأرض المحتلة دور في تصوير الواقع الفلسطيني، ببناء فنيّ تجديديّ يعتمد على شعر التفعيلة وما يتيحه من تجسيد الرؤية بإيقاع وطاقة فنيّة وأساليب تعبيريّة، إذ" تأثر شعراء الأرض المحتلة بالتيارات الحديثة في الشّعر العربي المعاصر حينما لجأوا إلى القصيدة الحرة كأسلوب للتعبير عن مضامينهم مستفيدين من إمكاناتها التي تعتمد على وحدة التفعيلة وتنويع الإيقاعات في القصيدة الواحدة باستخدام أكثر من بحر والمزاوجة بين الشّكلين التقليديّ والحرّ، واستخدامها للتضمين النثري والتدوير ويمكن أن نلمح في نتاج شعراء الأرض المحتلة تأثرهم برواد الشّعر الحر"[2].

وتعد هزيمة الـ67 مرحلة تحوّل في الأدب العربي والشّعر الفلسطيني تحديدا، إذ وجد الشّاعر الفلسطيني نفسه أمام صراع طويل ممتد غير آني، وهذا ما جعله يقف متسائلا ومفسّرا ومصوّرا لهذا الصراع وتأثيره على الأرض والإنسان والوجود، الأمر الذي اقتضى وجود القصائد الطويلة التي تنزع نحو الملحميّة والدرامية، لتصوير الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني.

وهذا بدوره جعل الشعر الفلسطيني يوظف السرد، مما شكّل ظاهرة ممتدة حتى الآن بفعل التغيرات السياسية والاجتماعية والحاجة إلى التجديد الفني، إذ يلاحظ أن الشّعر الفلسطيني في (2000-2010) أخذ يتكئ كثيرا على السّرد، كما أخذ ينفتح على الأجناس الأدبية والتقنيات السردية والسينمائية، الأمر الذي ترك أثرا في دراميّة النص، وفي دور المتلقي والصورة الشعرية والوحدة العضوية .

وهذا ما سيتم الوقوف عليه بالشرح .

---

(1) كنفاني، غسّان، **الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال1948-1968**، ص28.

(2) أبو أصبع، صالح (1979)، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص20.

ثانيا: مفهوم السرد

السّرد لغة:

"السّردُ في اللغةِ تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّدَ السياق له "[1].

السّرد اصطلاحا:

يتسع مصطلح السرد، ليشمل مجالات متعددة :

"الروايات، والتاريخ، والسِّيَر، والرّواية، والقصّة، والمسرحيّة، والملحمة"[2]، بالإضافة للسّينما، وأفلام الكرتون، واللوحات، ونشرات الأخبار، والقصص القصيرة .

والسّرد هو القصّ والتتابع والحركة، و يتطلب عناصر مثل الحدث والشخصيّة، والزّمان والمكان واللغة .

وفي الشعر العربي القديم، نجد نماذج شعرية تنطوي على النزعة القصصيّة، كقصّة امرئ القيس مع ابنة عمّه فاطمة في معلقته الشعريّة[3]، وكقصيدة الحطيئة في إكرام الضّيف[4]، وغيرها من القصائد .

والسّرد: " نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغويّة"[5]، وهو"فعل يقوم به الرّاوي، الذي ينتج القصّة، وهو فعل حقيقيّ أو خياليّ ثمرته الخطاب"[6].

ويرى حميد لحمداني أنّ: "السّرد يمثل الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سردا وذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السّبب فإن السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ"[7].

---

(1) الإفريقي، أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور (630-711هـ)، **لسان العرب**،مادة(سَرَدَ) تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، ط3، ج6، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ص233

(2) برنس، جيرالد، 2003، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خازندار، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص145.

(3) امرؤ القيس، ابن حجر بن حارث الكندي (520-565هـ)، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: مصطفى الشافي، ط5، دار الكتب العلمية، ، بيروت، لبنان، ص114.

(4) الحطيئة، جرول بن أوس بن نزار (186-246هـ)، **ديوان الحطيئة**، ط1، تحقيق: محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1993، ص178، ص179

(5) إسماعيل، عز الدين (2004)، **الأدب وفنونه**، ط9، مصر: دار الفكر العربي، ص104.

(6) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، لبنان: دار النهار للنشر، ص 105.

(7) لحمداني، حميد (1991)، **بنية النص السردي**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص45.

ويلاحظ مما تقدّم أنّ السّرد مرتبط بنقل الحكي من صورته الواقعيّة، إلى صورة لغويّة تعتمد على طرق تعيد ترتيبه الواقعي بكيفيّة تمنحه خصوصيّة لغويّة .

"فمؤلف المسرحيّة يعتمد على الحوار الذي يجري بين الشّخصيّات ليحكي قصّته، أما كاتب القصّة فيختار واحدة من ثلاث طرق :

- الطريقة المباشرة أو الملحميّة: وفيها يكون الكاتب مؤرّخا يسرد من الخارج .
- أمّا طريقة السّرد الذاتي، فتكون على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه، وأحد شخوص القصّة شخصيّة واحدة، وبذلك يقدّم ترجمة ذاتيّة خياليّة .
- أمّا الطريقة الثالثة: فتتحقق القصّة عن طريق الخطابات، أو اليوميّات أو الحكايات والوثائق المختلفة"[1].

إنّ السّرد وطرائقه، كان لهما أثر في ظهور مصطلح القصيدة السّردية، "وهو مصطلح يطلق على القصيدة" التي تبنى على السّرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النّص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقة، أو متخيّلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادّته الأساسيّة"[2].

ويرى حاتم صكر، أنّ "الجانب البنائي للقصيدة السّرديّة، ذو أهميّة كبيرة إذ ترتّبت عليه عدّة مظاهر، لم تكن معروفة في الشّعر التّقليدي، وذات صلة بتحقق الهوية السّرديّة، ومن أهمها:

تقريب فضاء اللغة من الواقع اليومي ونثره المحكي، وتكييف حجم القصيدة ليستوعب آليات القص، سواء ما جاء بشكل قصة شعريّة، أو قصيدة مطوّلة، أو قصيدة رمز أو قناع، أو تاريخ، وحكايات، وسيرة.كما أنّ تبدّل مفهوم الوحدة من البيت إلى القصيدة، ترتب عليه انتقال واضح في مفهوم الجملة الشّعريّة، التي أخذت تتجاوز حدود البيت الشّعري،وهذا ما جعلها قادرة على احتضان عناصر السّرد، ودمجها في أفق النّص وبنائه العام،وهذا ما كان له أثر على العلاقة مع المتلقي"[3].

(1) بتصرف، إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، ص104.
(2) القاضي، محمد وآخرون (2010)، **معجم السرديات**، ط1، لبنان: دار الفارابي، ص347.
(3) صكر، حاتم (1999)، **مرايا نرسيس**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ص57.

وممـا تقدّم يُلاحـظ أنّ القصـيدة السّـرديّة تتسـم بنسـيج لغـويّ يسـتلهم عناصـره البنائيّـة مـن الحكاية، ولهذا فإنّ تداخل السّرد في الشعر، قد ترك أثرًا في تدفق القصيدة وبنائها العام، كما اتّجـه بهـا نحوالدّراميّـة، والموضـوعيّة مـع تضـمّنه قـدرًا مـن الذاتيّـة، كمـا أنّـه أبعـدها عـن الانفعاليّـة والعاطفيّة، الأمر الذي ترك أثره على المتلقيّ، وهذا ما سيتم الوقوف عليـه عند الحديث عن أثر التداخل ومظاهره .

ثالثا: أسباب تداخل السّرد والشّعر ومظاهره

يسعى الشاعرعلى مرّ العصور إلى تجاوز القوانين التي تحكم نظام القصيدة، والتمرّد عليّها باستحداث خصائص فنيّة، ومواضيع تنسجم مع المؤثرات الثقافيّة والاجتماعية .

والمرء إذا نظر سريعا في محاولات التمرّد في الشّعر العربي، فسيلاحظ كيف كانت الثورة على المقدمة الطلليّة، والخروج على عمود الشعر، كما يرى التجديد في الموشحات الذي مَسّ البناء الخارجيّ للقصيدة، وفي العصر الحديث يرى تنوّع الأوزان داخل القصيدة الواحدة والتخلص من القافية كما في الشّعر المرسل .

ويعد شعر التفعيلة تحوّلا في الإيقاع والصّورة والموضوعات المستحدثة والأساليب التعبيرية، وهذا ما جعل اللغة الشعرية تتسم بالطاقة الإيحائية، ثم جاءت قصيدة النثر لتخرج على مفهوم الشّعر وتستحدث إيقاعا خاصا بها وأساليب وتشكيلات فنية تراعي خصوصيتها

إنّ كل ما تقدّم يجسّد محاولات مستمرة للخروج على القواعد الكلاسيكيّة التي تتمسك بقوانين القصيدة وخصائصها الفنية .

ويعدّ توظيف السّرد في الشعر المعاصر، والانفتاح على الأجناس الأدبيّة من تجليات التمرد على الكلاسيكية، فتوظيف السّرد في الشّعر يجسد ثورة على فكرة نقاء الأجناس الأدبية، التي عمد أرسطو إلى التمييز بينها، إذ جعل الشعر في ثلاثة أقسام :

الشعر الملحميّ، والتّراجيديّ، والكوميديّ، كما جعل هذه الأقسام شكلا من أشكال المحاكاة .

يقول: "إنّ الشعر الملحميّ، والتراجيديّ، وكذلك الكوميديّ، وفن تأليف الديثراميبات، وغالبيّة ما يؤلف للصفر في النّاي واللعب على القيثارة كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة لكن مع هذا فإنّ كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء إما باختلاف المادة أو الموضوع أو الطريقة"[1].

فأرسطو حرص على" أن يبيّن بأنّ كلّ نوع يختلفُ عن النوع الآخر، من حيث الماهيّة والقيمة ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع"[2].

وسيطرت فكرة نقاء الأجناس قرونا عديدة على النقد الأدبي، فالكلاسيكية كانت متمسكة بالأسس الفنية والحدود بين الأجناس الأدبية، إذ إنها ترفض فكرة أي تداخل بينها .

---

(1) أرسطوطاليس،(1989) **فن الشّعر**، تحقيق، إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو، القاهرة، مصر،ص55

(2) ماضي، شكري (2013)، **في نظرية الأدب**، ط4، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص94.

"فالنظريّة الكلاسيكيّة ليست مبنيّة على أنّ الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج"(1).

وهذا يجسد طبيعة الحياة الاجتماعيّة التي كانت قائمة على الهرميّة والطبقيّة، "فالنظريّة الكلاسيكيّة كان لها تمييزها الاجتماعيّ للأجناس الأدبيّة، فالملحمة والمأساة تتناولان الموضوعات المتعلقة بالملوك والنبلاء، وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلق بالطبقة الوسطى، والأدب الهزليّ والساخر للعامة "(2).

لكن بعد الثورة البرجوازيّة، نشأت الحركة الرومانسيّة لتحقق تحوّلا بإعلائها من قيمة الفرد، ومناداتها بالمساواة والعدل والحريّة، وهذا ما جعل الحدود بين الأجناس الأدبيّة تتداخل وهذا ما يتجلى في قول الشاعر مارسيل سيباستيان:

"تساقطي تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع لتكن للشاعر نظرة حرّة في مرج فسيح فلا يشعر بعبقريته سجينة داخل الأقفاص حيث الفن محدود ومصغّر"(3).

فالحركة الرومانسيّة الأوروبيّة بتحطيمها قوانين الكلاسيكيّة، جعلت الشاعر يعبّر عن ذاته باعتباره فردًا بعيدًا عن الحدود والقيود التي ارتسمت بين الأجناس الأدبية، وهذا ما جعل مداركه تتسع لتشمل موضوعات ورؤى تنسجم مع ذاتيته .

يقول رينيه ويليك:

"إنَّ التمييز بين الأنواع الأدبيّة لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتّاب عصرنا، فالحدود بينهما تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم فيها يُترك أو يحوّر وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكّ"(4).

ويرى تودروف أنّ سبب التداخل بين الأجناس "إنه لا يمكن أن نعزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما"(5).

---

(1) ويلك، رينيه، وارين، أوستن (1992)، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، ط1، السعودية: دار المريخ، ص324.

(2) المرجع نفسه، 325.

(3) تيغم، فيليب (1983)، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات، ص149.

(4) ويليك، رينيه (1987)، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمدعصفور، الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص311.

(5) تيزفيتان، تودروف (1986)، **نقد النقد**، رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط1، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص95.

فالأدب يتداخل مع الخطابات الأخرى ويستلهم عناصرها وأبنيتها، باعتباره غير منفصل عما يحيط به .

إن هذا التداخل بين الأجناس الأدبيّة، كان له أثر في مفهوم الجنس الأدبي، الذي تعدد تبعا لوجهات النظر، وهذا ما يقتضي الوقوف على مفهوم الجنس الأدبي .

ويُقصد به: "مجموعة من الأعمال التي تختار ويجمع بينها على أساس بعض السّمات المشتركة"[1].

فالعكوف على مجموعة من الأعمال الأدبيّة، ينطوي عنه استخلاص خصائصها الفنيّة، التي تجسّد القواعد الأدبيّة الكليّة، وهذا يدل على أن الجنس الأدبي يستمد مفهومه من الخصائص الفنية المشتركة بين الأعمال الأدبية .

أمّا رينيه ويلك فينظر للجنس الأدبي على أنه مؤسسة، يقول:

"الأنواع الأدبية مؤسسة كما أنّ كلا من الكنيسة والجامعة والدّولة مؤسسة"[2].

وهذا ما يجعل الجنس الأدبي تابعا لمجموعة من القوانين الأدبيّة التي تجسّد مرجعيّة، وتعد النماذج الأدبيّة العليا وما تتضمّنه من قوانين كالمؤسسة الأدبيّة .

وهناك من يرى أنّ الجنس الأدبي: "فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدل الجنس من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه "[3].

فانفتاح الجنس الأدبي على غيره من الأجناس يجعله في حركة دائمة، وتغيير واستلهام لأبنية وعناصر جديدة تكسبه رؤية وتشكيلا تجديديا .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ الجنس الأدبي، اتخذ مفاهيم متعدّدة[4]، كما أنّ هناك من فرّق بينه وبين النوع الأدبيّ.

إذ قام عبد الملك مرتاض بالانطلاق من المعنى اللغوي لكلمة(جنس) في لسان العرب لابن منظورالذي يقول فيه: "والجِنْسُ أعم من النوع، ومنه المُجانَسَة والتّجْنِيس"[5].

---

(1) كوهن، رالف، **التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ط1، ترجمة خيري دومه، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص25.

(2) ويلك، رينيه، وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ص314.

(3) كوهن، رالف، **التاريخ والنوع**، ص26.

(4) انظر: عروس، محمد (2015)، **تداخل الأجناس في الشّعر الجزائري المعاصر**، الجزائر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص29-31.

(5) الإفريقي، أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**،(مادة جَنَسَ) ج2، ص382.

ليرى "أنّ الجنس الأدبي هو الأعم وتنضوي تحته الأنواع الأدبيّة"[1].

فعلى سبيل المثال يعد الشّعر جنسًا أدبيًا، وما يتفرّع عنه من شعر ملحميّ، وكوميدي، وتراجيدي، أنواع أدبيّة.

ويلاحظ أنّ هناك اختلافا جليّا بين الجنس والنوع، فالنوع يندرج تحت الجنس الأدبي الذي يتّسم بالعموم والشّموليّة .

إنّ ما تقدّم حول مفهوم الجنس الأدبيّ باعتباره فصائل مفتوحة، يدل على حركة وتغيّرات مستمرّة يخضع لها، وهذا بدوره يتجسد في الشّعر، الذي وجد نفسه في تنافس مع الأشكال السرديّة التي أخذت تنفتح بقوّة على الأجناس الأدبيّة، وتستفيد من أبنيتها والأساليب التعبيرية فيها، وتعد القصة القصيرة جدا، "من أقرب فنون النثر إلى الشّعر. . . . وما يقرّبها من الشّعر طواعيتها للتّعبير عن الذات، واعتمادها على التّركيز، والتّكثيف، والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه، بعيدًا التّطويل، والتّفصيل"[2].

كما تعدّ الرّواية، من الأشكال السّرديّة التي سمحت لها مرونتها باستلهام عناصر بنائيّة تحقق أبعادا دلاليّة، "فالشكل الروائيّ يتميّز بانسيابيته وقدرته على استلهام أدوات وتقنيات فنية من الشّعر، والدراما، والسينما، والتراث الأدبيّ الشفاهيّ، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السّرد، يتميّز عن سائر الأنواع الأدبيّة بقدرته الفائقة على التمرّد على الحدود والقواعد وعلى ذاته أيضا"[3].

ومما تقدّم يلاحظ أنّ الرواية انفتحت على كثير من الأجناس الأدبيّة، كما أخذت لغتها تنزع نحو الشّعريّة وذلك بتوظيف الرموز والاستعارات والتضاد والمفارقات وتوظيف المقاطع الشّعريّة والتكرار[4]، "ويستطيع القارئ أن يعثر على ملامح من فن الصّور المتحرّكة، والموسيقا، بل يلاحظ ما هو أبعد من ذلك، وهوأنّ فن الرّواية بدأ يستفيد من التّطورات المستجدّة في عالم الموسيقا، سواء ما يتعلق بالتآلف الهارموني، أو الإيقاع، أو ارتفاع النّغمات. . . . وثمّة أساليب

---

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك (1998)، **في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب**، عالم المعرفة، ص21.

(2) خليل، إبراهيم (2010)، **شعريّة القصّة القصيرة وحوار الأجناس**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، ص145.

(3) ماضي، شكري (2008)، **أنماط الرواية العربيّة الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة، ص37.

(4) لمزيد من التفصيل انظرالمرجع السابق.

اقتبستها الرّواية من الفيلم منها: اللقطات المقرّبة، واللقطات الخاطفة السّريعة، وكذلك تكبير الشيء وتصغيره"[1].

وارتبطت الرواية بالحواريّة ويعد دستويفسكي "خالق الرواية المتعددة الأصوات. . إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبيّة"[2].

إنّ هذا الانفتاح والتجديد في الرواية، حرَّض الشعر على توظيف كل ما يحقق له الثراء البنائيّ والدلاليّ، فأخذ ينزع نحو السّرد باعتباره مجموعة من الأدوات والظواهر التي تمكّن القصيدة من إدراك الواقع المعيش الذي ازداد تعقيدًا، وتسهم اللغة في بنائه .

والرّواية بما تتضمّنه من السّرد، استلهم الشّعر العربيّ المعاصر من تقنياتها: تيّار الوعي، والمونولوج الدّاخلي، والاسترجاع، والمشهد، والحذف، والخلاصة .

ولمّا كان الصّراع جزءًا من الواقع المحيط، عمد الشّاعر المعاصر إلى توظيف التقنيات المسرحيّة المتمثلة: بالحوار، وتعدد الأصوات، والكورس، كما أخذ يوظف القالب المسرحي .

وتعد قصيدة القدس لعبد الله رضوان التي سيتم الوقوف عليها في الفصل الثالث من القصائد التي عمد فيها الشاعر إلى تجسيد رؤيته ببناء مسرحيّ .

ولم تقف القصيدة العربيّة المعاصرة عند حدود الانفتاح على الرواية والمسرح، إنّما تجاوزت ذلك نحو السينما، فاستهلمت منها المونتاج والسيناريو واللقطات وزاوية عين الطائر .

إنّ هذا التداخل بين الأجناس الأدبيّة، لا يعني إلغاء خصوصيّة الجنس الأدبي

فالشّعر صورة سرديّة لغويّة، تمنح المتلقي مساحة للتأمل والخيال وتحفز ذهنه لاكتشاف الأبعاد والعلاقات في القصيدة، أما الصّورة السينمائيّة فإنّها تحدّد الصورة بإطار واحد، فيظل خيال المتلقي وذهنه محصورًا بها، وأحسب أن توظيف الصورة السينمائية داخل الشّعر يجعلها تخضع لخصوصيّة الشّعر في الخيال والتكثيف التصويري الذي يحفز ذهن المتلقي، لكن إذا ما انتقل الشعر إلى الصورة التفاعليّة المتحركة، فإنّ خيال المتلقي يكون مرهونًا بإطار الصّورة التي

---

(1) خليل، إبراهيم (2012)، **الرّواية التاريخ السيرة دراسات في السّرد الروائي**، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ص268.

(2) باختين، ميخائيل (1986)، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل التكريتي، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص12.

حددها مصمم الجرافيك للقصيدة، ويحدث أحيانا أن تتفوّق الصّورة الجرافيكيّة السينمائيّة المتحرّكة على الصّورة اللغويّة[1].

إنّ انفتاح الشّعر العربي المعاصر على الأجناس الأدبيّة والفنون، يجعل العناصر البنائية في الأدب على وجه العموم قابلة للتغيير، "وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التأريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى. ومعنى ذلك أنّ تطور وعي الفرد المبدع واستجابته للتحولات التأريخية والحضارية يؤثر على تشكيل البناء الفني الذي يحمله"[2].

وتعد هزيمة حرب 67 مرحلة فاصلة في تاريخ الأدب العربي عموما "فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة، وقد جاءت الهزيمة تعبيرًا حادًا وصارخًا عن تفسخ الأيديولوجيا السائدة آنذاك وعن هزيمة الأبنية الحزبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية وبهذا المعنى فإن الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية وفي منظومة القيم السائدة ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية كما جعلت الشخصية المحلية تهتز من جذورها"[3].

لهذا فإن هزيمة حزيران67، أحد أهم الأسباب التي مهدت لظهور رؤية جديدة للعلاقة بين المبدع والمتلقي، كما أنها مهّدت لتوظيف عناصر بنائية فنيّة جديدة في القصيدة العربيّة .

وتتجلى مظاهر السّرد في الشّعر الفلسطيني المعاصر(2000-2010) بشكل كبير، ولا يعني ذلك بأن الشعر الفلسطيني لم يشهد توظيف السرد قبل هذه الفترة، فهناك قصائد شعريّة يقرؤها المرء، تتضمن السرد، وهذا يدل على أنّ الأدب يتسم بالمرونة والتطوّر ولا تحكمه مراحل زمنية صارمة .

إلا أنّ توظيف السّرد في الفترة الممتدة من(2000_2010)جسّد ظاهرة تستدعي التأمل، لارتباط هذه الفترة بمجموعة من العوامل السياسيّة والاجتماعيّة، التي اقتضت بناء شعريا ينفتح على الأجناس الأدبية، فالدراما، والسينما، والرواية تركت أثرًا في بناء الشّعر الفلسطيني المعاصر[4].

---

(1) قام الشاعر تميم البرغوثي بتجسيد قصائده بمشاهد جرافيكيّة سينمائيّة متحرّكة شاهد على https: //web. facebook. com/ajplusarabi/?_rdc=&_rdr

(2) حجازي، سمير (1982)، التفسير السّوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، **مجلة فصول**، المجلد 2، العدد4، ص154.

(3) ماضي، شكري، **أنماط الرواية العربيّة الجديدة**، الكويت، ص14.

(4) هناك تجارب في الشّعر الفلسطيني بدأت تتجه نحو تصوير القصيدة بإخراج احترافي يشارك فيها الشاعر مع مجموعة من المغنيين في قالب مسرحي تمثيليّ تجتمع فيه الفصيحة مع العامية كقصيدة "إله الثورة" للشاعر مروان مخول وقصيدته "خطبة الأحد" الفصيحة المغناة مع أميمة خليل .

كما أن "توسّع الأجناس والأنواع الأدبيّة، وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائي الشعري للقصيدة، وجعلت متنها يتكيّف بشكل صحّي وسليم؛ ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته"[1].

فتم توظيف التقنيات الحوارية التي تتجسّد بالحوار الداخلي، والحوار الخارجي كما تم توظيف تعدد الأصوات، الذي انتقل بالنص الأدبي من الذاتية والغنائيّة إلى الموضوعيّة والشموليّة ليجسد بذلك تجربة إنسانيّة كونيّة.

"فوظيفة الشعر اليوم لا يمكن أن تنحصر في انكفاء اللغة على ذاتها، أو تأمّلها لمفاتنها، واحتفائها بألاعيبها التّقنيّة الجميلة. لا تزال رؤية العالم هي مناط أهميّة الشّعر وخلاصة وظائفه الجماليّة والحيويّة بشروطها المعرفيّة، والتخييليّة الخاصّة"[2].

ويلاحظ أن العناصر والتقنيات السرديّة بالإضافة للسينما، كان لها أثر في تشكيل الصورة المشهديّة التي عملت على تحفيز ذهن المتلقي على التأمل، وجعلته ينتقل من موضع السامع إلى المشاهد بعيدا عن النبرة العالية والإيقاع الصاخب.

فالتصوير المشهدي بما يتضمنه من تراسل الحواس وتوظيف الأقنعة والألوان جسّد ثراء بصريا للقصيدة المعاصرة ومنحها طاقة فنية وتعبيرية، كما أن التقنيات السينمائيّة المونتاج واللقطات والمشاهد وزاوية عين الطائر منحت الصور المشهدية السردية أبعادا جمالية ودلالية.

ويعد بناء الشّعر الفلسطيني المعاصر قائما على توظيف التجاور والتضاد، وكسر خط الزمن، فلم تعد التراتبية التي تتجسد بالمقدمة والوسط والخاتمة قائمة، إنّما حلّت مكانها جماليات التفكك التي تحقق انسجاما وتناغما من خلال تفاعل المشاهد مع بعضها بعيدا عن السببية.

إنّ كل ما تقدم كان له الأثر على دور التلقي وبناء القصيدة، وتحويلها من الغنائية إلى الدرامية، وتشكيل الصورة المشهدية، وهذا ما سيتم توضيحه فيما يأتي.

---

(1) صكر، حاتم ، **مرايا نرسيس**، ص7.

(2) فضل، صلاح (2013)، **تحولات الشّعريّة العربيّة**، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ص119.

رابعا: أثر التّداخل ودلالاته

أوّلا: المتلقي

تعد العلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة جدليّة منذ القدم، ويتجسد ذلك فيما نقرؤه في كتب التراث العربيّ، من مواقف عبّر فيها المبدع عن حقّه في الخروج عن النمط التقليديّ، إلى نمط يحقق به ذاته مطالبا المتلقي أن يفهم ما يقال، وأن يتأوّل فيما يقرأ، لأنّ القصديّة والمعنى الواحد يحصران فهم المتلقي، ويجعلانه ينظر للمبدع على أنّه مركز لتفسير المعرفة، وهذا ما يشكل عبئا على المبدع كما يشكل تقليصا لموقع المتلقي من العمليّة الإبداعيّة .

إلا أنّ هذا يجعل المرء يتساءل:

هل للكيفيّة التي يُكتَب بها النص الأدبي دور في جَعْل المتلقي يطالب بحقّه في الفهم؟

كان الجاحظ قد تنبّه في كتابه البيان والتبيّن لهذا حين قال:

"مدار الأمر على البيان والتَبَيُّن والإفهام والتفهّم. . . والمُفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"[(1)].

إنّ للتفاعل بين المبدع والمتلقي فضلا على النص وإثراء له، فالأوّل يتخيّر موضوعه وطريقته والثاني يستكشف ويضيف بقراءته الواعية المرتكزة على مرجعيات ثقافية قراءة جديدة، وذلك لا يتأتى من كتابة مباشرة، إنما بكيفيّة يكون فيها بناء النص المكتوب قائمًا على توظيف الرموز، والاستعارات، والسرد، والانفتاح على الأجناس الأدبية التي تسهم في إنتاج دلالات تجعل النص مفتوحا على التأويل والاستكشاف .

وهذا ما يختلف عن" نظرية الأنواع النقيّة التي سعت إلى الإبقاء على المتلقي مستهلكا سلبيا قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاف حاسة التلقي لديه وتدريبها وتطويرها، لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم مع مقولات الوضوح والثبات التي تقوم عليها تلك النظرية ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها"[(2)].

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتّبيين**، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998، ص11.

(2) يحياوي، رشيد (1991)، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة**، ط1، المغرب، أفريقيا الشرق، ص19.

والقصيدة السّرديّة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، بما تضمنته من تقنيات، وعناصر سردّية قصصيّة، وانفتاح على أجناس أدبيّة، وتوظيف للتقنيات السينمائيّة والدّراما، جعلت المتلقي التقليدي يرى نفسه أمام بناء شعري مختلف، فيه الصّورة تتسم بالمشهدية، و اللغة تخاطب العين لا الأذن، فالسرد في القصيدة يعمل على الحدّ من الإيقاع الصاخب والنبرة العالية التي تثير الانفعال والحماسة، ويحفز ذهن المتلقي على التأمل والتفكر، كما أنّ توظيف الحوار وتعدد الأصوات، جعل القصيدة تتخلص من الغنائيّة لتتسم بالدّرامية، وهذا ما أكسبها موضوعيّة وشموليّة .

ويلاحظ أنّ البناء الشعريّ السّرديّ في انفتاحه على الرواية، أخذ يوظف الاسترجاع، والتذكر، والحلم وهذا بدوره عمل على تكسير خط الزمن، فالحدث الشعري في القصيدة السردية المعاصرة لا يسير في مسارات تراتبيّة، إنما يتفاعل مع مجموعة من المشاهد واللقطات السينمائيّة، التي تراوح بين الماضي والحاضر، وتبدو منسجمة في تشكيلاتها مع الرؤية .

إنّ هذا التغيير في بناء القصيدة، جعل المتلقي يتخلص من موقع المُلقن، ليصير في موقع المتفاعل الذي يُسهم في تأويل الدلالات، وهذا ما جعل له دورا في العملية الإبداعية .

فالأدب هو في الواقع "سيرورة إنتاجيّة تفاعلية غير خاصة بجانب دون آخر أو على الأصح هو تجربة دينامية تسهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة التامة ولكن عن طريق التفاعل، وهذه الأطراف هي المؤلف والنص والقارئ"(1).

يقول آيزر: "كلما سدّ القارئ الثغرات بدأ التواصل وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص"(2).

فالثغرات التي يتركها المبدع في القصيدة تجسّد مساحة تفاعليّة تحفزّ المتلقي، وتجعل موقعه إيجابيا، كونها تثير إمكاناته وقدراته الذهنية لسدّ الثغرات .

***

ويمكن القول: إنّ تفاعل عناصر القصيدة، وأجزائها، وتلاحمها، يمنحها قيمة جماليّة، وتأثيرًا أكبر في المتلقين، كما يمنحها تدفقا شعريا وسلاسة.

---

(1) لحمداني، حميد (2007)، **القراءة وتوليد الدّلالة**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب.
(2) ايزر، فولفغانغ، **فعل القراءة**، ت حميد لحمداني، الجلالي الكدية، فاس، مكتبة المناهل، ص79.

يقول الجاحظ: "أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدًا وسبكَ سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"(1).

ومن المعايير التي وضعها ابن طباطبا في كتابه "عيار الشّعر" لحظة كتابة الشّاعر القصيدة "أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له المعاني ويتصل كلامه فيها"(2).

فالتنسيق والتنظيم والترابط والتّماسك بين الأبيات، يؤثر في انتظام المعاني وترتيبها، ويلاحظ أنّ اتّصال الكلام يكون سبكا واحدًا، وهذا مرتبط بالتّماسك والتّراتبيّة، وكأنّ الكلام يدفع بعضه بعضًا .

إلا أنّ هذا التّماسك الذي اتّسمت به القصيدة الكلاسيكيّة، بدأ يتلاشى في بناء القصيدة العربيّة المعاصرة بسبب تشظي الواقع والأحداث السياسية، فبعد حرب 67 بدأ الأدب العربي ينزع نحو الرمزية والتفكك البنائي تجسيدا للواقع العربيّ المضطرب .

والشّاعر الفلسطينيّ المعاصر فيما يعيشه من صراع مستمر، عمد إلى توظيف جماليات التفكك.

ومن النماذج الشّعرية التي وظفت جماليات التّفكك، قصيدة زفرة العربي الأخيرة(3) للشّاعرة وفاء جعبور، التي استحضرت فيها شخصية أبي عبد الله الصغير؛ لتصوير حال الأندلس، وما آلت إليه من سقوط، والشاعرة في استحضارها التاريخيّ تجسّد الواقع الذي تمرّ فيه البلاد العربيّة من أوضاع سياسيّة، وذلك بتوظيف الشّخصيات، والمشاهد السّينمائيّة، واللقطات المتتابعة، والحوار وانكسار خط الزمن بين الماضي والحاضر .

ويلاحظ أنّ القصيدة تعتمد على تعدّد الأصوات؛ لتجسيد وجهات النظر المختلفة، وذلك من خلال الشّخصيات وهذا ما يضفي عليها طابعا دراميا .

وعمدت الشاعرة إلى إثراء الصورة المشهدية بتراسل الحواس والمفارقات والألوان وهذا بدوره جعل الصورة المشهديّة تجسّد دلالات متعددة .

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتّبيين**، ص67.

(2) العلوي، محمد أحمد بن طباطبا، **عيار الشّعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، ط2، لبنان، دارالكتب العلمية، ص129.

(3) جعبور، وفاء (2015)، **تقول القصيدة**، ط1، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ص47-57.

وتبدأ الشاعرة قصيدتها بوصف شخصية أبي عبد الله الصغير،عن طريق شخصية السّاردة التي تتنقل بين الأزمنة والأمكنة والشّخصيات، كما أنها تستحضر صوته الذي يجسّد موقفا من سقوط الأندلس:

"فكفي عن اللوم

لست الذي باعها للغريب

ولست الذي من دماها اشترى"[1]

ثم تنتقل عدسة الكاميرا لوصف الحبيبة، واستحضار صوتها في مشهد سرديّ سينمائيّ، ليرتد الزمن إلى تصوير شخصيّة أبي عبد الله الصغير، ثم يتم استحضار صوت أمّه عائشة، إذ تقول :

"فيا ليتني كنت أرجوحة

في سماء صقلية

تهوي بها الريح كيف تشاء

وما كنت أنثى لأسمع هذا الخبر"[2]

يجسّد استحضار صوت الشّخصية الحالة الشّعورية لشخصية عائشة، ومكنوناتها الداخلية، كما يجسد موقف الذات الجمعية من كل حاكم يحذو حذو أبي عبد الله الصغير، فالشاعرة باستحضارها صوت الشّخصيّة، جسّدت الموقف الجمعي من الهزيمة، وهذا ما يمنح القصيدة بُعدًا دراميّا يمتد عبر الحدث الذي يتفاعل مع سلسلة من المشاهد، واللقطات السينمائية التي تتفرّع وتنكسر بين الزمن الماضي والحاضر، إلا أنها تبدو منسجمة ومتناغمة في تشكيلاتها مع الرؤية التي أرادتها الشّاعرة، وهذا بدوره يكسب القصيدة تماسكا ينتج عن جماليات التفكك .

وفي الفصل الثالث من هذه الدراسة، سيتم الوقوف على مجموعة من القصائد التي جسدت جماليات التفكك، منها: حالة حصار لمحمود درويش، ومنتصف الليل لمريد البرغوثي، وأنا متأسف لسميح القاسم ومعلقة على مخيم جنين لخالد أبو خالد .

---

(1) جعبور، وفاء، **تقول القصيدة**، ص48.
(2) المصدر نفسه، ص53.

ثانيا: الدّرامية

تجسد الدراما في معناها الحركة والصراع، كما أنها تطلق على: " مثل تلك المنظومات "المسرحيات" التي تقدّم أشخاصا وهم يؤدّون أفعالا"[1].

"وتتجه القصيدة العربيّة المعاصرة الحديثة اتجاها واضحًا نحو الدّراميّة، سواء في مضمونها النفسي، والشعوريّ، والفكريّ، أو في بنائها الفنيّ، وذلك عن طريق تعدّد الأصوات، وتصوير الصّراع كما فعل جبران خليل جبران"[2].

والشعر الفلسطيني بما يتضمنه من خصوصية لصراعه مع الآخر، عمد إلى الاستفادة من العناصر البنائيّة للمسرح، بما يحقق له طاقة فنيّة وتعبيرية قادرة على تجسيد الرؤية التي يريدها الشاعر.

"ومن أبرز سمات التفكير الدرامي، أنه تفكير موضوعي إلى حدّ بعيد، حتى عندما يكون المعبّر عنه موقفا أو شعورًا ذاتيًا صَرْفا، ففي إطار التفكير الدّرامي، يدرك الإنسان أنّ ذاته لاتقف وحدها معزولة عن بقيّة الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي عامّة، لأنهّا ليست إلا ذاتا مستمدّة أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعيّ، تتفاعل فيها مع ذوات أخرى"[3].

وتعتمد القصيدة ذات الطابع الدرامي على: "تعدد الأصوات والمستويات اللغوية وترفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه"[4].

وهذا ما يكسب القصيدة الدرامية قدرة على تصوير وجهات النظر، كما يجعلها قادرة على التعبير عن "الصراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة، وتفاعل الموروث بالوافد وتحوّل القارئ من مؤيد مصفق إلى مشارك في العملية الإبداعيّة[5].

فالدراما تؤثر على المتلقي وتحقق له الدهشة وتجعله يتفاعل مع الحوار الذي يجسد وجهات نظر مختلفة، وهذا ما يضفي موضوعيّة على القصيدة الدرامية ويجعلها قادرة على تصوير الصراع وأبعاده بعيدا عن الذاتية ووجهة النظر الواحدة .

---

(1) أرسطوطاليس، **فن الشّعر**، ص37

(2) زايد، علي عشري (1977)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، مصر: دار الفصحى للطباعة والنشر، ص20.

(3) إسماعيل، عزّ الدّين (1966)، **الشّعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ط3، دار الفكر العربي، ص280.

(4) فضل، صلاح (1995)، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ط1، لبنان: دار الآداب، ص35.

(5) الخيّاط، جلال (1982)، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربيّ**، د.ط، العراق: دار الرشيد، ص6.

ومن النماذج الشعرية قصيدة "سنابك العشب"، وهي قصيدة للشاعر "حنا أبو حنا"، تم الوقوف عليها بالتفصيل في الفصل الثاني من هذه الدراسة .

وتتضمن هذه القصيدة حوارا دراميا يجسّد الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني، وذلك من خلال شخصية المدى وشخصية الصدى.

قال الصّدى :

"أبقت بطوبى الوطاء وطيب العزاء الذليل

أريد أكون السّنابك لا أن أكون النجيل

قال المدى: وتعلم أنّ السّنابك نعل الخيول

والعشب نعل نعال الخيول أجاب الصدى"(1)

فالمتلقي يستطيع من خلال الحوار أن يستكشف وجهات النظر بين الشخصيتين، فشخصية الصدى تدل على الحرب وتتمسك بها، بينما تدل شخصية المدى على السلام، وتأخذ موقفا من الحرب وتحاول أن تترك تغييرا في تفكير شخصية الصدى .

وعمد الشاعر في قصيدته إلى توظيف، الصور المشهدية واللقطات الدراميةو الرموز والاستعارات وهذا ما منحها كثافة واختزالا .

وكثيرة هي النماذج الشعرية التي تضمنت طابعا دراميا في الشعر الفلسطيني، منها: قصيدة الخروج إلى الحمراء لمتوكل طه، وقصيدة القدس لعبد الله رضوان، وقصيدة معلقة على مخيم جنين للشاعر خالد أبو خالد وغيرها من القصائد التي سيتم الوقوف عليها في هذه الدراسة .

ثالثا: الصّورة المشهدية

الشعر كما يرى الجاحظ: " ضرب من النسج وجنس من التصوير"(2)، فالصورة تعد معيارًا مُهمّا في تشكيل الشعر، وتعد التشبيهات والاستعارات البلاغيّة أهمّ تجليات التشكيل الصّوري في القصيدة القديمة .

إلا أن الصّورة في العصر الحديث بدأت تستمد تكوينها من الأسطورة والرمز والتراث، كما أخذت تتسم بالمشهدية، "فبعد أن أصبح الفن السابع السينما، وولداه التلفزيون والفيديو، غذاء يوميا

---

(1) أبو حنا، حنا (2005)، **عراف الكرمل**، ط1، الناصرة، منشورات مواقف، ص66

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، بيروت، دار الجيل، 1996، ص132.

لكل البشر، قد خلقا وضعا جديدا احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين، وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى كلام الصّورة "[1].

فالصّورة الشّعرية صارت تتجه نحو ثقافة العين، حيث تحفز ذهن المتلقي على القراءة، و التأمل، وهنا يتحوّل المتلقي من سامع، إلى مشاهد يتفاعل مع عناصر التصوير المشهدي، من صوت، وحركة، وألوان، وأقنعة.

ويتّسم التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، بأنه قادر على تحقيق الدهشة من خلال التوغل في سلسلة من المشاهد، التي تنكسر بين الماضي والحاضر، كما يمتد عبر مشاهد جزئية تسهم في تشكيله بعيدًا عن التراتبيّة .

ويعدّ اتساع دائرة السردعلى مجالات متعددة، عاملا مؤثرا في بناء الصّورة المشهديّة في القصيدة المعاصرة التي بدأت توظف الإمكانات التعبيرية لفنون متعددة .

فالعناصر والتقنيات السردية، بالإضافة للسينما كان تأثيرها جليّا في تشكيل الصورة المشهدية في الشّعر الفلسطيني المعاصر .

ومن النماذج الشّعرية التي تتسم بالتصوير المشهدي الذي يعتمد على اللقطات والحوار والصوت والحركة، قصيدة "في القدس" للشاعر "تميم البرغوثي"، التي يجسّد فيها علاقة الذات الفلسطينية بالقدس، وذلك من خلال تصوير تاريخها، وزخارفها، وميدانها، ومظاهر الحياة والجمال فيها، كما يعاين الأشكال والألوان، والتمازج الثقافي والديني الذي تتسم به .

يقول :

"في القدس أبنيةٌ حجارتها اقتباساتٌ من الإنجيلِ والقرآنْ

في القدس تعريفُ الجمالِ مُثمَّنُ الأضلاع أزرقُ،

فَوْقهُ، يا دامَ عِزُّكَ، قبَّة ذهَبيَّة،

تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء مُلخَّصًا فيها

تُدَلِّلُها وَتُدْنِيها

تُوَزّعُها كأكياسِ المعُونَةِ في الحِصَارِ لمستحِقِّيها

(1) فضل، صلاح (1997)، **قراءة الصورة وصور القراءة**، ط1، القاهرة: دار الشروق، ص34.

إذا ما أمَّةٌ من بعدِ خُطبَةِ جُمْعَةٍ مَدَّتْ بأيْدِيها

وفي القدس السماءُ تفرَّقتْ في الناسِ تحمينا ونحميها

ونحملُها على أكتافِنا حَمْلا

إذا جَارَت على أقمارِها الأزمانْ

في القدس أعمدةُ الرُّخام الداكناتُ

كأنَّ تعريقَ الرُّخام دخانْ

ونوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائس،

أمْسَكتْ بيدِ الصُّباح تُرِيهِ كيفَ النقشُ بالألوانِ،

وَهْوَ يقول: "لا بل هكذا"،

فتقولُ: "لا بل هكذا"،

حتى إذا طال الخلافُ تقاسما

فالصبحُ حُرٌّ خارجَ العَتَبَاتِ لكِنْ

إن أرادَ دخولَها

فَعَلَيهِ أن يَرْضَى بحُكمِ نوافذِ الرَّحمنْ"[1]

يلاحظ أنّ القدس تمثل موضوع التصوير المشهدي، لهذا قام الشاعر بتكرارها أكثر من مرة، باعتبارها مركز التصوير الذي يتم الرجوع إليه بعد كل مشهد .

وتتسم الصورة المشهدية السينمائية هنا، بالامتداد فهي تستمد تماسكها وتناغمها وانسجامها من الصور الجزئيّة السردية .

وعمد الشاعر إلى توظيف الصور الوصفية والسرديّة، كما قام بتوظيف الألوان(أزرق، ذهبيّة، النقش بالألوان، الداكنات)فالألوان هنا جزء لا يتجزّأ من صورة القدس، التي تختزنها ذاكرة الإنسان حين يراها، وهذا ما منح الصّورة المشهديّة ثراء بصريّا، وقدرة على تجسيد تفاصيل المكان وما يحيط به من معالم .

(1) البرغوثي، تميم (2015)، **ديوان في القدس**، ط، 2، القاهرة: دار الشروق، ص9-10.

ويلاحظ أن عدسة الكاميرا صوّرت الحوار في المكان، وهذا ما أضفى على المشهد صوتا وحركة يتفاعل معها المتلقي .

كما أن توظيف الإضاءة والتوقيت والأشخاص في اللقطات السردية، يجسد الحياة العامة في القدس ويقرّب المتلقي من واقعها .

ويلاحظ أنّ السارد انتقل من تصوير المنظر الخارجي للقدس، إلى تصوير المنظر الداخلي وهذا بدوره جسّد امتدادا للصورة المشهدية السينمائية التي جعلت المتلقي ينتقل بين مكانين فالعلاقة بين التصوير الداخلي والخارجي علاقة اكتمال وانسجام وامتداد .

وتتسم قصيدة القدس بالكثافة التصويرية، وهذا ما يظهر في قوله :

"ونوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائس

أمْسَكتْ بيدِ الصُّباح تُريهِ كيفَ النقشُ بالألوان،

وَهُوَ يقول: لا بل هكذا

فتقولُ: لا بل هكذا"

يلاحظ أن الشاعر قام بتشخيص النوافذ والصباح، فمنح النوافذ قدرة على إمساك الصباح، كما جعل للصباح يدا، ويعد الحوار الذي دار بينهما صراعا ذا قيمة جمالية يجسد ألق القدس وجمالها، وهذا بدوره يجعل المتلقي يتأمل في تفاصيل الجمال والأجواء المحيطة بالأماكن .

***

وعمدت الشّاعرة إيمان عبد الهادي في قصيدة" جناية"، إلى توظيف شخصيّة أبي العلاء المعرّي ومنحتها صوتا يجسّد موقفها من العالم برؤى وتأمّلات فكريّة، و فلسفيّة، وهذا ما يدل عليه عنوان القصيدة"جناية"، الذي يحيل إلى قول أبي العلاء، "الذي أوصى أن يُكتب على قبره :

هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد "[1].

ويلاحظ أنّ الشّاعرة بدأت القصيدة، مخاطبة أبا العلاء المعرّي، دون أن تفصل ذاتها عنه، ولعل ذلك يجسّد حالة من الانسجام الفكري مع الشّخصيّة والتأثر بها :

"وترى كأبعد من عيون يمامة زرقاء

في الرّؤيا تهمّ فتسرف

وتوحّد الإيقاعُ فيك

---

(1) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد (608-681هـ)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، المجلد (1)، دار صادر، بيروت، لبنان، 1978م،ص115.

رأيتُ وجهك مثل قافية

وصار رغيف حبسيك انثيال جداول

وطفقت تمشي

مثل موسيقا الخرير على الحرير"[1]

إن انتقال الشاعرة من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم ثم إلى ضمير الغائب في المقطع الأوّل من القصيدة، منح السّرد تدفقا وحركة وتنويعًا، وهذا ما كان سببا في تحقيق حالة من التّشويق لدى المتلقي، كما جعل السّاردة تتنقل بين الزّمان، والمكان، والحدث في صورة سرديّة سينمائيّة، تتسم بالقدرة على تجسيد أبعاد الشخصية، ومدى تأثر السّاردة بها، وذلك في سلسلة من المشاهد المتسارعة التي تتضمّن عناصر الصّوت، والحركة(قافية، موسيقا، الخرير، الإيقاع، جداول)، كما أنّ توظيف الاستعارات، والرّموز، والتّضاد، وكسر العلاقة بين الدّال والمدلول، وتراسل الحواس، منح القصيدة كثافة تصويريّة حفزت ذهن المتلقي على التخيّل .

ويلاحظ أنّ الشاعرة في المقطع الثاني من القصيدة، تقرّب عدسة الكاميرا على شخصيّة أبي العلاء، وذلك لاستحضار صوتها، إنّ تقريب عدسة الكاميرا، جعل صورة الشّخصيّة مكبّرة، وهذا بدوره جعل الشّخصيّة تتحدّث عن ذاتها في حوار يمتد حتى نهاية القصيدة .

وهذا ما أضفى دراميّة على القصيدة، ومنحها مشهديّة وكثافة تصويرية، تلفت انتباه المتلقي، وتحفز ذهنه، وتثير فيه الأسئلة حول شخصيّة أبي العلاء المعرّي، كما أنّ تقريب عدسة الكاميرا على الشّخصيّة، جعل المتلقي أمام صور مركزة ومكثفة تحقق ثراء دلاليا، وإيحاء شعريا .

ومما تقدّم: يلاحظ أنّ الصورة المشهديّة السينمائيّة اتسمت بالثراء البصري والقدرة على التشخيص والتجسيد هذا ما أكسبها ألقا وجاذبية جعلت المتلقي يتفاعل معها.

ويلاحظ من الدواوين الشّعرية التي تمت دراستها في هذه الأطروحة أنّ الصورة المشهديّة في الشّعر، استمدت تشكيلها من خلال عناصر السّرد: الشخصيات، والحدث، والمكان، والزمان، والتقنيات السردية التي يجسّدها الاسترجاع، والحوار السّردي، والوصف والاستباق، والحذف، والضمائر، والتذكر، والتداعي، والمونولوج، ومن تقنيات السّينما (عين الطائر، واللقطات، والمونتاج).

وفي الفصل التالي من الدراسة سيتم الوقوف على مفهوم هذه العناصر والتقنيات السردية ودورها في تشكيل الصورة المشهدية، وأثرها في المتلقي ودور القصيدة في التعبير عن حركة الواقع التي ازدادت تعقيدا وتداخلا .

---

(1) عبد الهادي، إيمان (2014)، **فليكن**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، ص24.

الفصل الثاني

العناصر والتقنيات السردية في الشعر الفلسطيني المعاصر

أولا: العناصر السردية وأثرها في بنية القصيدة وفي المتلقي

ثانيا: التقنيات السردية القصصيّة والمسرحيّة وأثرها في بنية القصيدة وفي المتلقي

ثالثا: الصّورة السّرديّة السينمائيّة

رابعا: السّرد في القصيدة القصيرة والطّويلة

أولا: العناصر السردية وأثرها في بنية القصيدة والمتلقي

يجسّد الشّعر رؤية الشاعر تجاه واقعه ومحيطه، وهذا ما يجعله في بحث مستمر عن وسائل تعبيريّة جديدة؛ تمكنه من تجسيد هذه الرؤية، ويعدّ السّرد وعناصره، و تقنياته من أبرز الوسائل التعبيرية التي عمد الشاعر في العصر الحديث إلى توظيفها في البناء الفنّي للقصيدة، الأمر الذي جعل القصيدة العربيّة تشهد شكلا تجديديّا ينفتح على الأجناس الأخرى .

فلم تعد القصيدة تنأى عن السّرد، كما أخذت تنزع نحو الحكائية، والدرامية، والملحميّة .

والشّعر الفلسطيني ليس بمنأى عن ذلك، فهو يصوّر واقعه الذي اكتسب خصوصيّة باستخدامه عناصر السّرد وتقنياته، إذ يلاحظ أن الشّعر الفلسطيني في (2000-2010) أخذ يتكئ كثيرا على السّرد، كما أخذ ينفتح على التقنيات السينمائية، ومنها المونتاج الذي يربط اللقطات مع بعضها؛ لتشكيل مشهد يضفي على النص أبعادًا بصريّة، يستطيع المتلقي من خلالها أن يعيش الحدث، ويتأمل تفاصيله .

إنّ كل ما تقدّم يستلزم الوقوف على عناصر السرد القصصي وتقنياته؛ لبيان أثرها في القصيدة، ودورها في تجسيد الرؤية الكليّة وتلقيها، كما لا بدّ من الوقوف على التقنيات السينمائية

وبيان مدى تأثيرها على المتلقي والصورة، وذلك من خلال مجموعة من النماذج الشّعريّة التي تتضمّن السّرد .

عناصر السّرد القصصي:

تسهم عناصر السّرد القصصي، المتمثلة بالشّخصيّات، والزمان، والمكان، والحدث في بناء العمل الأدبي عامة، إلا أنها تتجاوز وظيفتها لتكتسب دورًا يستطيع المتلقي من خلاله أن يدرك الرؤية الكليّة والأبعاد الدلالية للسرد .

فعناصر السّرد القصصي غير محدّدة في الوظيفة البنائية فقط، إنما لها دور في في تجسيد الوعي والدلالة، "ولمّا كان السّرد يقوم على دعامتين أولاها: أن يحتوي على قصة تضم أحداثا معيّنة، وثانيتهما: أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمّى هذه الطريقة سردًا"[(1)] فإن ذلك اقتضى الوقوف على عناصر السرد القصصي التي تسهم في بناء السرد وتجسيد الرؤية الكلية وتلقيها .

---

(1) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص45.

أ) الشّخصيات:

تعد الشخصية عنصرًا مهما من عناصر السرد القصصي؛ لارتباطها بالحدث الذي يحرّك مسار القصّ و"هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا "[1].

وتمثل الشخصية في السرد"أنماطا اجتماعية تجعلها ذات قيمة أدبيّة لارتباطها بالواقع"[2].

وقد عمد الشّاعر الفلسطيني المعاصر إلى توظيف الشّخصيات التاريخيّة والتراثية والاجتماعيّة في قصائده، وهذا ما ترك أثرا في رؤية القصيدة وبناء الصّورة، كما كان له أثر على المتلقي .

ومن النماذج الشعرية التي سيتم الوقوف عليها:

قصيدة "الخروج إلى الحمراء" للمتوكل طه وهي قصيدة طويلة تقع في ديوان، وقصيدة "الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش" للشاعر فهد أبو خضرة، وقصيدة "أغني لمن لا يغني لهم أحد" للشاعر عبد الله أبو شميس .

(الشّخصيات في قصيدة الخروج إلى الحمراء):

يجسد المتوكل طه في "قصيدة الخروج إلى الحمراء"[3] التي كتبها في 2002 ما حلّ بفلسطين من حصاروقتل ودمارنتيجة الانتفاضة الثانية .

والشّاعر في قصيدته يحاول أن يفسّر الواقع الفلسطيني ويحذر مما سيحدث، وذلك بتوظيف التراث التّاريخي المتمثل بسقوط غرناطة في الأندلس، فاستحضاره الحدث من خلال الشّخصيات التّاريخية جسّد امتدادا بين الماضي والحاضر، وكأن الشّاعر يتنبّأ ويحذر الحاكم انطلاقا من الماضي .

وتتخذ القصيدة بناء يستمد تماسكه وتناغمه من انكسار خط الزمن، وعمد الشّاعر إلى تقسيم قصيدته الطويلة إلى أجزاء معنونة باسم الشّخصيات، وهذا ما جعل المتلقي يتوغل في القصيدة وشخصياتها وأحداثها عن طريق هذا التقسيم الذي يجعل القصيدة متماسكة متناغمة .

---

(1) زيتوني، لطيف (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ص114.

(2) انظر: لوكاتش، جورج (1985)، **دراسات في الواقعيّة**، ترجمة: نايف بلوز، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ص142 .

(3) طه، المتوكل (2003)، **الخروج إلى الحمراء**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

كما أنّ هذا التقسيم المعنون باسم الشخصيات، منح أهميّة لصوت كل شخصية، وهذا ما جعل المتلقي يتأمل وجهات النظر التي تثير الأسئلة في ذهنه عن واقع العصر الذي عاشت فيه الشخصيات، ومدى التقائه مع الحاضر .

كما أنّ ذلك أضفى طابعا دراميا على القصيدة أبعدها عن الغنائية والصّوت الواحد الأمر الذي منح القصيدة موضوعية وشموليّة .

وتتعدد الشّخصيات في القصيدة، فهناك شخصية السارد التي تتنقل بين الأمكنة والأزمنة، وترصد حركة الشّخصيات وصوتها، كما أنّها تجسّد صوت الأنا الجمعية وموقفها من الحاكم .

كما تم توظيف شخصية أبي عبد الله الصّغير العاثر، التي تتسم باللهو والترف والضياع والانهزاميّة وهي تدل على الحاكم الذي يتنازل عن الأرض ويرضخ للأعداء، ويستطيع المتلقي أن يدرك صفاتها وملامحها من خلال علاقتها بالمكان:

"ويعود إلى القصر

على المنضدة الذهبية تفاح عسليّ

والزهريّة ملأى باللبن المخفوق

وأصيص حرير أحمر مثل سنابل رُندة أو شهد البرقوق

والنسوة يتبرّجن بماء الليمون

وريح المغرب والذهب المتوهّج

وشفاه الغجريات نجوم تشتعل

بخمر الموسيقى" (1)

يلاحظ أنّ أوصاف الشّخصيّة تتعلق بالماديات والمظاهر المترفة، فشخصيّة أبي عبد الله الصّغير تعيش في بذخ وإسراف، وهذا ما تصوّره عدسة الكاميرا التي بدأت تتحرك في المكان عند دخول الشخصية إليه، مما أضفى على المكان سمة الحركة، فالأمكنة تتنوع وتتابع بدخول الشخصيّة سريعا وهذا يدل على اختفاء قيمة الشخصيّة الحقيقية وتلاشيها في الماديات الحاضرة .

---

(1) طه، المتوكل، **الخروج إلى الحمراء**، ص28

إنّ هذا المشهد التصويري مع أنه يعتمد على تقنية الوصف، إلا أنه يتسم بالحركة والتتابع الذي تشكّل من خلال الأمكنة المتتابعة والقفز بينها، وهنا يكون للشخصية دور في ذلك، فوجودها يقتضي كل هذه الحركة .

إلا أنّ المتلقي يرى شخصية أبي عبد الله الصّغير مع تغيّر الأحداث تتسم بالندم والحنين للمكان والرّغبة في استعادته، ويستطيع المتلقي أن يتأمل هذا من خلال حوار الشّخصيّة مع السّارد:

"غدروا بي القشتال

ثم وجدتني

والموت كل رغائبي ومرادي

قد خانني الوزراء والتّجار والـ

كانوا قديما عزوتي ورشادي

قلتُ: هذي بطانتكَ التي أمّرتها

وجعلتها الحكّام دون سدادِ"(1)

يلاحظ أنّ شخصيّة أبي عبد الله الصّغير نادمة حزينة، ويظهر ذلك من استحضار صوتها الذي يجسد وضعها النفسي واضطرابها، وهذاما يجعل المتلقي يعيش الحدث وظروف الهزيمة التي أحاطت بها وبالعصر، الأمر الذي يجسّد تحذيرا للحاكم الذي وقع معاهدات مع العدو من المصير الذي سيلحق به

إنّ حوار الشخصيّة مع السارد جسّد تحوّلا من الداخل إلى الخارج، فبعد أن كان وصف الشّخصية يتعلق بماديات المكان الخارجي، صار التحوّل حين بدأت الشخصيّة بالحوارالذي جسّد تغييرًا بوعيها .

وعمد الشّاعر إلى توظيف الحوار الدّاخلي، وهو تقنية سرديّة لتجسيد حالة النّدم التي تسكن في ذات أبي عبد الله الصّغير .

"ياليت أمّي

أين أمّي الآن؟

---

(1) طه، المتوكل، **الخروج إلى الحمراء**، ص58-59.

قد قطعت يدي

كي لا أوقع صفحتي بسوادي"[1]

والحوار الدّاخلي: "هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشّخصيّة، والعمليات النفسيّة لديها دون تكلم على نحو كلي أو جزئي"[2].إنّ الحوار الدّاخلي، جعل المتلقي يتوغل في أعماق الشّخصيّة، ويتفاعل مع حالتها الشّعوريّة، ويدرك أسباب انكسارها،وهذا ما جعله يربط بين الماضي، والحاضر.

أمّا شخصيّة "مريمة" زوجة الحاكم فصوّرها السّارد بمشاهد جماليّة تتسم بالحركة والتتابع يقول:

"تهبط من أروقة السندس للريحان

فتنخلع قلوب الطير

وتجمد أمواه البلور

كأن الغيم كسيح

**

و ثلاث خطايا وانغلق الوجه

كأن صليب المذبوح انطبق على القلب

وصار العمر مسيح"[3]

إن توظيف المشاهد الجماليّة ومنحها طابعاحركيّا وتشخيص الجمادات جعل المتلقي أمام شاشة سينمائية تتحرّك فيها الكاميرا لرصد التأثير الجمالي للشّخصية .

إلا أنّ تجاورهذا المقطع مع المقطع الذي بعده، جسّد انتقالا مفاجئا أحدث صدمة لدى المتلقي.

---

(1) طه، المتوكل، الخروج إلى الحمراء، ص61.

(2) همفري، روبرت (2000)، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، ت: محمود الرّبيعي، ط1، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص59.

(3) طه، المتوكل، **الخروج إلى الحمراء**، ص44.

فالشاعر أراد أن يُظهر الأثر السّلبي للشخصية من خلال توظيف علاقة التجاور والتضاد والمفارقات وهذا ما أحدث انتباها من المتلقي لصوت السّارد، كما أثار في ذهنه تساؤلات وتأملات في أسباب الهزيمة وسقوط غرناطة فالحاكم كان في لهو وترف بعيدا عن الواقع .

فالتجاور كان له دور في تجسيد تناقض الشخصيّة ومدى تأثيرها السلبي .

والسارد في القصيدة يحاور الحاكم فهو لا يريد منه أن يسير على نهج أبي عبد الله الصّغير الذي رضخ إلى القشتاليين:

أرادوك عبدا يصافح طائرة الطوطم المستبد "

ويغسل بالذل مدفع من قطعوا في البلاد الوتين

لكن لاءك كانت حصارك

حُرا بدأت وحرا ختمت

شهيدا شهيدا شهيدا إلى القدس أو طلقة في الجبين"(1)

يصوّر السّارد ممارسات الآخر ومحاولته إخضاع الحاكم، إلا أنّ شخصيّة الحاكم متمسّكة بموقفها لهذا عانت الحصار .

ويلاحظ أن السّارد لم يمنح شخصية الحاكم صوتا، إلا أنّ المتلقي يستطيع من خلال الحدث وتوظيف الشخصيات التاريخية أن يدرك موقفه .

ويوظف الشاعر (شخصيّة الزغل) التي تتسم بالقوّة والتمرّد، كما أنها متمسّكة بالمكان وتأبى الاستسلام وهذا ما يجسد روح المقاومة في الذات الفلسطينية التي يريد الشاعر أن يستنهضها في الحاكم وتتجاوز شخصيّة زغل حدود غرناطة لتشمل بلاد العرب جميعها، ويظهر ذلك في قوله:

"أرمي برأسي على صدر العراق إذا أحسست باليتم أو دمعي على هدبي
النيل أمي صنعا جدتي وأخي في الأطلسي وبرّ الشام روح أبي"(2)

إنّ تجاوز شخصية زغل لإطار المكان يمنحها صفة الامتداد والشموليّة، فهي قادرة على تجاوز غرناطة إلى أمكنة متعددة في الوطن العربي، وهذا ما يجسد علاقة الانتماء والولاء للهوية العربية.

---

(1) طه، المتوكل، **الخروج إلى الحمراء**، ص96، 97.
(2) المصدر نفسه، ص106.

ويعد توظيف شخصية (الناس في السوق) واستحضار صوتهم من خلال الحوار تجسيدا للوعي الجمعي، ووجهة نظره التي ستكون شاهدا على الأحداث، ولعل استحضار صوتهم تذكير للحاكم بصوت الشّعب الذي لن يصمت تجاه التنازلات .

ومما تقدم يلاحظ أنّ توظيف الشخصيات واستحضار صوتها كان بمثابة قناع

"يختبئ الشاعر وراءه ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلاله، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة "[(1)].

وهذا ما جعل القصيدة عبارة عن صورة مشهديّة كليّة تتضافر معها المشاهد الجزئية لتكوينها على امتداد القصيدة .

فبناء الصورة المشهدية تشكّل بحوار الشخصيات وهذا ما جسّد مشاهد تتسم بالحركة والدرامية فتعدّد الأصوات منح القصيدة موضوعيّة، مما جعل المتلقي يدرك الصّراع، ويتأمل حوار الشخصيات في مشاهد مرئية تتسم بالكثافة التصويرية التي عمّقت تركيز المتلقي وحفزت ذهنه، وجعلته يعيش الحدث ويربط بين الماضي والحاضر .

ويعد توظيف الصور الوصفية والمفارقات والاستعارات والتضاد والرموز إثراء للصورة المشهديّة التي تكتسب جاذبيتها وألقها من هذا التكثيف الصوري والدلالي، كما أنّ توظيف التجاور كان له دور في تجسيد سمات الشخصية .

ويجسّد التوظيف التاريخي إثراء ثقافيا وسياسيا يرتقي بذهن المتلقي الذي يستطيع أن يرسم ملامح الشّخصية وتطوّرها، وسلوكها من خلال حوارها ووجهة نظرها ويدرك حال عصرها وصراعها وهذا ما يوهم بواقعية الحدث ويدعو إلى مواجهة الواقع السياسي الذي تعيشه فلسطين .

ومن النماذج التي عمدت إلى توظيف الشخصيات التاريخية، قصيدة الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش لفهد أبو خضرة وهي قصيدة صدرت عام 2000، فيها يوظف الشاعر شخصية قراقوش على لسان الرواة، وهذا له دلالات سيتم الوقوف عليها .

و"قراقوش الأمير الكبير الخادم بهاء الدّين الأبيض فتى الملك أسد الدّين شيركوه، وقد وضعوا عليه خرافات لا تصح ولولا وثوق صلاح الدّين بعقله لما سلم إليه عكا، وغيرها وكانت له رغبة في الخير وآثار حسنة، قال ابن شهبة أسر في عكا ففداه السلطان بستين ألف دينار، وهو

---

(1) عباس، إحسان (1978)، **اتجاهات الشّعر المعاصر**، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص121.

الذي بنى قلعة القاهرة والسّور على مصر والقاهرة والقنطرة التي عند الأهرام وله مع المصريين وقعات عجيبة، حتى صنفوا له كتاب قراقوش في أحكام قراقوش"[1].

ويلاحظ أنّ اختلاف وجهات النظر حول شخصيّة قراقوش في التّاريخ، قام الشاعر بتجسيده في القصيدة:

"تقول المصادر

إنّ الوزير المسمّى قراقوش

بعد انتهاء الأجل

وبعد مراسيم الدّفن

قد عاد حيّا

وتزعم أنّ مئات الجنود رأوه على شرفة

القصر بعد المساء

وفي آخر الليل

رآه الكثيرون منهم

يجول برفقة إحدى الأميرات

بين زهور الحديقة

وأقسم كل الجنود الذين رأوه

إذ استجوبوهم

برأس الوزير وعدل الوزير على أنّ

ما قيل قد كان حقا

ويذكر بعض المصادر

أنّ الوزير المسمّى قراقوش

قد جال في الأرض شرقا وغربا

---

(1) الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، مجلد2، لبنان، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ص331-332.

وكان له الحَوْلُ الطَوْلُ

أنى توجّه، يقضي ويحكم بين العبادِ

بظفرٍ ونابْ،

وخلف في كلّ أرضٍ أتاها

جيوشًا من النسل والتابعينْ

وقال المؤرّخ نصر بنُ عدنان :

إنّ الوزير المُسمّى قراقوش

قد عاش في الشرق تسعين عاما

وفي الغرب سبعين عامًا

وكان يقول على مسمع

ومرأى من النسل والتابعينْ :

يمينا سأملأ كل الزّمان

وكل المكان، بزرعي ونبعي

وأحفرُ في كلّ أفقٍ وأفق

شريعة عدلي التي تعرفون .

إلى أنْ أتى ذات يوم بلادًا

تسمّى بلاد الرضى والجمال

تغنى بها قبله الطامعون

وشدّوا إليها الرّؤى والرّحال

فألقى على صدرها عدْله

وترحاله والهوى والخيال

وأخلص للوصل حتى غدا

يرى البُعد عنها مرايا الزّوال

***

وقال المؤرّخ مجد الزّمان الجليليّ :

إنّ الوزير المسمّى قراقوش

قد عاش خمسين عاما هنالك

يقضي ويحكم بين العبادْ

بظِفرٍ ونابْ

وخلّفَ فيها جيوشًا من النّسل والتّابعينْ.

وفي ليلةٍ من ليالي الشّتاء العصيبة

أعلِنَ أنّ المنيّة قد عاجلته،

ولم يدرِ إلا ذوو الشّأنِ أنى وكيفْ

ولم يجرؤ النّاسُ أن يسألوا

ولكن أشيع بأنّ المريدين ثاروا عليه

وأنّ ابنه البكرَ قد كان فيهم

وقيل بأن الوزير انتحر

وقيل بأنّ الوزير اختفى

وقيل بأنّ يدًا توجّت

بمقتله أمس عصر الحجر

ولم يجرؤ الناس أن يسألوا

ولم يجرؤ الناس أن يفرحوا

فهم يعرفون بأنّ الوزير المسمّى قراقوش

قد مات من قبل

لكنّه عاد حيّا

***

وظلّ السّؤال المعلّق فوق الشّفاه

وبين العيون

جراحا ونارًا :

تُرى هل يعود الذي كان يومًا

تُرى هل يعود؟! "[1]

يلاحظ أنّ الشاعر في العنوان يوظف فنا تراثيا وهو السيرة، والسّيرة فنٌ سرديّ فيه: سارد، وشخصيّات وحدث وزمان ومكان، كما يتضمّن إخبارا وتوثيقا وتفسيرا للأحوال والأحداث التي تحيط بالشّخصيات التاريخية المشهورة على غرار كتب السِّيَرفي التراث العربي .

وهذا ما جعل القصيدة تتسم بالسّرد لاعتمادها على توظيف الحوار على لسان الرواة، الذين سمّاهم الشاعر المؤرخين، فهم يقومون بموقع الإخباري الذي يسند له الخبر إيهاما بواقعيته، كما عمد الشاعر إلى منحهم أسماء تتضمن دلالة، فالمؤرخ الأول اسمه نصر بن عدنان، أما المؤرخ الثاني فاسمه مجد الزمان الجليلي .

إنّ هذه الأسماء ترتبط بالهوية، كما أنها تدل على مدى علاقة هذه الشّخصيات بالأمكنة ومدى انتمائها لتاريخها العربي .

وتدل شخصيّة قراقوش_ وهي شخصية تاريخيّة_ على الحاكم، لكن المتلقي يلاحظ أنّ تعدد الأصوات جعل وجهات النظرتختلف حول سمات الشخصية، فهي تجمع بين الشدّة والاستبداد من جهة، وبين العدل والإخلاص من جهة أخرى وهذا ما يجعلها تتسم بالازدواجيّة ولعل هذا ما يجسّد الجدل حول هذه الشخصية في كتب التاريخ !

وتتسم الشخصية في القصيدة بسمات خارقة تتجاوز الطبيعة والمألوف، إذ لديها القدرة على الامتداد والتحرّك عبر الزمان والمكان، والتجدد والعودة من الموت إلى الحياة، وهذا ما يمنحها سمة السيطرة على الزمان والمكان .

ويلاحظ أنّ السّارد لم يستحضر صوت الناس في القصيدة، وهذا يجسّد خوفهم وخضوعهم للسلطة العليا وعمد الشاعر إلى توظيف وجهات نظر متعددة في مقتل قراقوش، يقول :

"ولكن أشيع بأنّ المريدين ثاروا عليه

وأنّ ابنه البكر قد كان فيهم

وقيل بأن الوزير انتحر اختفى"[2]

---

(1) أبو خضرة، فهد (2012)، **عائدون إلى الورد**، ط1، الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر، ص49-55.

(2) المصدر نفسه، ص54.

إنّ اختلاف وجهات النظر يمنح المتلقي مساحة تأويلية تناسب فكره وتشحذ ذهنه للوصول إلى الحقيقة، فهناك حرية للمتلقي أن يدرك سبب اختفاء الشخصية أو مقتلها، كما أنه بذلك يستطيع أن يقارن بين أصحاب السلطة في الماضي والحاضر ومصيرهم .

ويلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى توظيف الضّمير الغائب، انسجاما مع فن السّيرة الذي يوثق الأحداث والشّخصيّات في الماضي .

كما أنّ توظيف السيرة والاعتماد على الحوار في هذه القصيدة، كان له دور في منح الصورة المشهدية طابعا صوتيا، فالصورة المشهديّة الكلية في القصيدة تستمد تماسكها وتناغمها من خلال الصور الجزئية التي تتمثل بأصوات الرواة في المقاطع الأمر الذي يشكل صورة مشهدية حواريّة .

***

وعمد الشاعرالفلسطيني إلى توظيف الشخصيات الاجتماعية، التي يتم من خلالها تصوير الواقع، وهذا ما يتجلى في قصيدة "أغنّي لمن لا يغنّي لهم أحد" للشّاعر عبد الله أبو شميس، وهي قصيدة تهدف لإلقاء الضوء على المهمّشين في المجتمع العربي، والقصيدة في إطارها الزماني صدرت عام 2003 إذ شهدت تلك الفترة أحداثا سياسية، عمّت العالم العربي: الانتفاضة الفلسطينيّة واحتلال العراق، وهذا ما جعل الشّاعر يجسّد رؤيته في التعبيرعن المهمّشين الذين لا صوت لهم، فالشّاعر يحرص على تصوير شخصيات عائليّة وكأنه بذلك يجسّد العام من خلال الخاص .

ويلاحظ أنّ بناء القصيدة يتشكل من حكايات متنوعة يجمعها إطارٌ عام، وكل حكاية تنطوي على أحداث وشخصيّات وأفعال وأزمنة وعلاقات، كما أنّ هناك تنوّعا في الضّمائر من حيث المفرد والجمع، كما أنّ الشاعر عمد إلى توظيف التقنيات السّرديّة الاسترجاع، التذكر، التّداعي .

يقول :

"أغنّي لمن لا يغنّي لهمْ أحدُ

أغنّي لما لا يغنّي لهُ أحدُ

أغنّي لأمٍّ مضى كلُّ أبنائها من يديها

وباقيةٍ هي تنسج (كنْزَةً) صُوفٍ لأصغرهمْ أمجدٍ

وتنادي عليه- فتخطئُ باسم الكبير، وتدمعُ:

يا أحمدُ

أغنّي لخالتِيَ الخالدة

وظلّتْ تقصّ علينا (الحواديتَ)

حتّى غدتْ مثلَ جدّتها- في الحكاية- ليلى الجميلة

وانقضّ ذئبُ الزّمان على عمرها،

فَهْيَ روحٌ ولا جسدُ

. . .

أغنّي لها؛ حين شبّتْ عن الطّوق أجسادُنا وكبرْنا

كبرنا عليها

وصرنا نعدُّ الدّقائقَ حين تطلّ علينا،

وحين نطلّ عليها

-من العيد للعيدِ -

صرنا نعدّ الدّقائقَ: حبّة كعكٍ، وكاسة شايٍ

ولا يخطئ العددُ

. . .

أغنّي لمن لا يغنّي لهمْ أحدُ

أغنّي لما لا يغنّي لهُ أحدُ . . .

. . .

أغنّي

أجلْ !

لغرابٍ على الغصن كان يغنّي

ويرقص بين الزّهور/ ولكنّهُ أسودُ

رقصهُ أسودُ

صوتهُ أسودُ !

. . .

أغنّي لـ"طوق الحمامة"؛ بدّلهُ

بأفلام (هوليوودَ)

أطيارُنا الجُدُدُ !

. . .

أغنّي لحزن زميلٍ

عن الصّفّ غابَ،

ولم ينتبهْ أحدُ . .

. . .

أغنّي لهُ

حين تبرد في وجنتيه الدّموعُ،

وتدمع منهُ اليدُ !

. . .

أغنّي لنفسي؛

أنا نهرُ حبٍّ

يفيض على سطحه الزَّبَدُ

. . .

أغنّي لمن لا يغنّي له أحدُ

. . .

أغنّي لطفلٍ تلعثم في (سورة الصّمد)

وراح إلى (سورة البلد)

"قل هو الـ. . . بلدُ !"

فعنّفهُ جدُّهُ الأدردُ

أغنّي لوردٍ إلى الموت يستأسدُ !

أغنّي

لمن يستحقّون هذا الغناءَ

وآسفُ

إن كان صوتِيَ لا يُسعدُ"[1]

يلاحظ أن شخصية السارد في القصيدة غير منفصلة عن الهم الجمعي، إذ عمد الشاعر إلى توظيف شخصيات العائلة(الأم، الطفل، الجد، الخالة)مجسّدا بذلك العام من خلال الخاص، فنراه يراقب الشخصيات لرسم ملامحها النفسية وما يحيط بها من ظروف، وهذا ما يتضح من تصويره فعل الشخصية، وملابسها وحركاتها، وحالتها الذهنية، ومستواها الاجتماعي، الأمر الذي يساعد المتلقي على فهم طبيعة الشخصية وسلوكها .

كما عمد الشاعر إلى استحضار صوت الشخصيّة، إذ سمح لبعض الشخصيات أن تتحدّث لتصوير حالتها النفسيّة الفكريّة كشخصيّة الأم التي أخذت تنادي ابنها.

وقام السارد بتوظيف الأسماء في القصيدة(أمجد، أحمد) إيهاما بالواقعية، وجذبا لانتباه المتلقي للشخصيات التي أراد الكاتب أن يركز عليها، فالشهيد أحمد مع موته مازال حاضرا في ذاكرة الأم، ويظهر أنّ الشخصيات في القصيدة لاتتسم بصفات مادية محدّدة ولعل خيال المتلقي هنا يحفزه على تحديد الملامح المادية للشخصيات من الواقع .

ويلاحظ أن السّارد يحرص على تجسيد هموم الشخصيات وهواجسها وصفاتها .

فالأم: هادئة، انطوائية، كثيرة التفكيربأبنائها، تنتمي لطبقة مهمّشة، حزينة على ابنها الشهيد

لهذا يلاحظ تعلقها بالذكريات، وهذا ما تجسّد في تقنية الاسترجاع التي جعلت الأم تستعيد تجربتها الشعورية في وجود ابنها على قيد الحياة لتعيش في ذاكرة الماضي، الأمر الذي جعلها تنطق باسم ابنها لحظة الحاضر وكأن الماضي الذي تعيشه هو حاضرها .

إنّ منح شخصية (أحمد) اسما، دلالة على حضورها وأهميّتها، فالسارد أراد أيضا أن يلفت انتباه المتلقي إلى حضور الشهداء مع موتهم.

أمّا شخصية الخالة، فهي تحب الأطفال متعلقة بهم، ولها دور في تربيتهم، معطاءة، أثر فيها الزمن بشكل سلبي، كما أنّ لها أثرا في ذات السّارد، وهذا ما جعله يوظف تقنية الاسترجاع

---

(1) أبو شميس، عبد الله (2006)، **هذا تأويل رؤياي**، ط1 ، الشارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة، دائرة الثقافة والإعلام، ص46-50

مستعيدا ذكرياته معها حين كانت تقص عليه الحكايات، وفي زيارته لها بالأعياد، إن الوقوف على تفاصيل الحدث لحظة الاسترجاع يدل على شدة تعلق السارد بشخصّية الخالة وأثرها في تكوينه النفسي وهذا ما يترك مساحة للمتلقي ليستكشف أهمية الشخصيات التي حرص السارد على أن يمثلها ويكون صوتا لها .

أما الزميل، فهو وحيد، حزين، لا يسأل عن غيابه أحد، إن هذا التصوير يجعل المتلقي يتساءل عن سبب حزنه ووحدته، كما إن عدم ذكر اسمه يجسد التهميش الذي تعاني منه هذه الشخصية في الواقع من جهات متعددة.

إنّ تصوير الشخصيات يجسّد إدانة للواقع لموقفه من المهمّشين الذين لا صوت لهم.

أمّا شخصيّة الطفل، فتجسّد تمرّدا على الثقافة السائدة، ورغبة في التجديد والتغيير، (فالخطأ) الذي ارتكبه في القراءة"" قل هو الـ . . . بلدُ"! "جعل الوطن يرتفع إلى مرتبة القداسة .

أمّا شخصية الجد: فتتسم بالانفعالية والغضب والتشبّث بالآراء وهذا يجسد موقفا من الجيل القديم .

ويلاحظ أن تصوير شخصية الطفل والجد، يمنح القصيدة طاقة دلالية تجعل المتلقي يستكشف الصراع من خلال سلوك الشّخصيات .

إن رسم الشخصيتين هنا، يجسد صراعا بين جيلين ووعيين وفكرين، إذ أراد السّارد أن يصوّر من استحضارالحوار والسّلوك صراع جيلين لأجل التغيير، ولعل ذلك يجسد تفاؤلا بالجيل القادم الذي يقدّس وطنه .

وتعد شخصيّة السارد شخصية إيجابيّة اتّسمت بالشعور الإنساني تجاه المهمشين وقضاياهم، كما أنها لا تنفصل عن الذات الجماعيّة فهي تمثّل صوتهم .

ويلاحظ أن توظيف الشخصيات جعل الصورة المشهدية الكلية تتسم بالسردية والحوارية

وهذا ما جعلها تمتد في القصيدة عبر مجموعة من الصور المشهدية الجزئية التي تتضافر معها لتجسيد الوضع الاجتماعي والنفسي لهذه الشخصيات المهمّشة .

فبناء الصورة المشهدية للأم يتسم بالحركة وهذا ما تجسده الأفعال(تنسج، تنادي، تدمع)كما أن الانتقال من فعل إلى آخر جعل المتلقي أمام مشهد تصويري لتحركات الشخصية، ويعد استحضار صوت الشخصية بشكل مفاجئ تجسيدا للمكنون النفسي والحالة الشعورية التي تحاول الأم إخفاءها إلا أنّ تعلقها بابنها الشهيد جعلها تنادي عليه .

وهذا بدوره يمكن المتلقي من فهم الواقع إذ من الصعب إدراكه بعيدا عن الإنسان، فالسّارد هنا حين رسم صورة الشّخصيّة من تجربتها الشعورية ومكنوناتها النفسيّة فهو يدين الواقع الذي عمد إلى تهميش هذه الطبقة الاجتماعيّة .

ويلاحظ أن بناء الصورة الشّعرية يعتمد على التجسيد، وتراسل الحواس، والألوان، والمفارقات؛ إذ عمد الشاعر إلى تجسيد الزمن(الدقائق)بأشياء حسيّة ملموسة حبة كعك وكاسة شاي وهذا يدل على تحوّل الشّخصية نحو المادية، كما أنّ قوله: "وتدمع يد"تثير انفعال المتلقي وتجعله يتأمل واقع الأطفال، ويتسم بناء الصورة المشهدية الحوارية بين الجد والطفل بالدرامية وهذا ما يجسّده الصراع في وجهات النظر بين وعيين مختلفين، الأمر الذي أضفى على الصورة المشهدية كثافة واختزالا وطاقة إيحائية ودلالية .

***

ويجد القارئ، نماذج شعريّة عديدة[1]، قامت بتوظيف الشّخصيّات التراثيّة، والاجتماعيّة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، ومنها قصيدة"نرد"[2] للشاعر "عبد الرّحيم الشّيخ"، التي يجسّد فيها رؤيته تجاه الوطن في ستّة مشاهد، تتضمّن ست شخصيّات ترتبط بالواقع (الغريبة، الرّفاق، الأهل، العدو، الشّهيد، وأنا الشّاعر) .

وقد عمد الشّاعر خالد الجبر، في قصيدة"رسالة عائشة"[3] إلى توظيف شخصيّة عائشة، أم أبي عبد الله الأحمر، التي كان لها موقف شجاع أمام الطّامعين، في الأندلس، إنّ توظيف صوت هذه الشّخصيّة التّاريخيّة على شكل رسالة، جسّد قناعًا أراد الشّاعر عن طريقه، أن يرسل رسالة للحكّام، والمسؤولين في البلاد العربية، ويحذرهم من القادم .

ب) المكان:

يُعدّ المكان في القصيدة عنصرًا سرديّا مهما؛ لارتباطه بالشّخصيّة والزمان، و"هو الذي يجعل الأحداث بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به الدّيكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي أي حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معيّن"[4].

---

(1) انظر: المحمود، يوسف (2012)، **أعالي القرنفل**، ط1، عمّان، الأردن، الأهليّة للنشر والتّوزيع، قصيدة"أبو حيان التوحيدي"، ص88.

(2) الشّيخ، عبد الرحيم (2010)، **حكايا راحلة**، ط1، رام الله، فلسطين، بيت الشّعر الفلسطيني، ص9.

(3) الجبر، خالد (2003)، **بكائية أخيرة**، ط1، عمان، الأردن، شركة المدينة لأعمال المطابع، ص13.

(4) لحمداني، حميد، **بنية النص السّردي**، ص65.

ويرتبط المكان بـ: "إنتاج ذاكرة ثقافيّة، تخلد حضور الإنسان وأفعاله، وممارساته، بمعنى أنّ الإنسان يصنع للأمكنة تاريخًا سرديًا حتى يؤكد حضوره حقيقة ورمزًا"[1].

ومن النماذج الشعرية التي اتخذ فيها المكان دلالات متعددة:

قصيدة "جئنا ولم يكن المكان هنا"، للشاعر زهير أبو شايب، وقصيدة "أبواب بلا ظلّ" للشاعر سعد الدين شاهين،وقصيدة "كما ليلي يطرق باب الفجر" للشاعر موسى حوامدة، و قصيدة حنين للشاعرة ميسون أبو بكر، وقصيدة وطني معي" للشاعر الأسير تحرير البرغوثي .

أما قصيدة "جئنا ولم يكن المكان هنا للشاعر زهير الشايب، فهي قصيدة صدرت في 2011 وتجسد فقدان الهوية وضياع الذات .

يقول الشاعر :

"لم تتركوا أرضا لنحلم فوقها

فدعوا السماء مكانها

لنرى

دعوا الماضي كما هو

في مكان آخر

الماضي الذي لم يأتِ بعدُ

دعوا سرابا كافيا

كي نعبر الصحراء نحو الله

كي نتعلم الضوء المكسر والحنينا

جئنا ولم يكن المكان هنا

وعلقنا المنازل في الجبال

كأنها أرواح جدّات وألفنا السنينا"[2]

---

(1) سرحان، هيثم (2008)، **الأنظمة السيميائيّة (دراسة في السّرد العربي القديم)**، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد، ص71.

(2) أبو شايب، زهير (2011)، **ظل الليل**، ط1،عمّان: الأهليّة للنشر والتوزيع ، ص108-110.

يجسد عنوان"جئنا ولم يكن المكان هنا" فقدان المكان وضياعه، فالسّارد الذي يتحدّث بصوت الأنا الجماعية، يصوّر موقفه مما حدث من سلب وتغيير في هوية المكان، وهذا ما يتضح من توظيف الظرف "هنا"، الذي يدل على التباعد والانفصال بين المكان الحقيقي الذي يعرفه السّارد في ذهنه وبين ماهو موجود .

وتدل لفظة المكان على الوطن المفقود، الذي يجسّد ضياع الذات والهوية، والوجود كما أنّ لفظة المكان تشمل كل مايحيط بالوطن من أمكنة تمثل ذاكرة إنسانية، والشاعر في توظيفه الأنا الجمعية يجسد مدى ارتباطها الوثيق بالمكان وأحقيتها به، فالعلاقة بين الشّخصية والمكان علاقة وجود واكتمال وكيان .

ويلاحظ أنّ السّارد يخاطب الآخر، وهذا ما يجعل المتلقي يكتشف دوره في السيطرة على كل ما يتعلق بالمكان وتغيير ملامحه .

وجاء وصف المكان في القصيدة مرتبطا بالزمان لتجسيد العلاقة التكاملية بينهما[(1)]، فكل منهما يؤثر في الآخر، وهذا ما يمنح القصيدة طاقة دلالية تجعل المتلقي يتأمل في سبب تعلق الشّخصية بالماضي وتفاعلها معه وتشبّثها به؛ لما يحقق لها من استقرار لم تجده في الزمان الحاضر .

ويلاحظ أنّ السّارد عمد إلى وصف المكان بإشارات عابرة دون رسم أوصاف مادية له؛ لأنّ المكان لم يعد يحقق الاستقرار إنّما صار مبعثا على تهديد الوجود والهوية .

ونجد المكان يتّخذ دلالات متعددة في القصيدة، فالأرض والسماء والصحراء أمكنة مفتوحة ممتدة، تدل على أن السارد يسعى إلى الحرية والتحرّر، كما أن الصحراء في امتدادها، واتساعها، خارج الحدود الجغرافية تجسّد كل بلد عربيّ، ولعل السارد أراد من توظيف الصحراء أن يستعيد الهوية العربية ويحث على الانتماء إليها .

أما المنازل فتجسد مكانا مغلقا، وهذا يدل على تمسك الشاعر بهذه المساحة التي يحققها المنزل، أما الجبال، فتجسد امتداد الكيان الراسخ الثابت الذي لا يتحرّك، والشّاعرفي قوله:

"وعلقنا المنازل في الجبال كأنها أرواح جدات وألفنا السنينا"

جعل للمكان روحًا، الأمرالذي منح المتلقي مساحة لإدراك مدى ارتباط الشخصيّة بالمكان، وتجذرها به منذ الماضي البعيد، وهذا يدل على حقها به منذ الزمن القديم .

---

(1) للاستفادة انظر: البعول، فاطمة (2006)، **المكان في شعر حيدر محمود**، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور نايف العجلوني، جامعة اليرموك، ص8.

كما أنّ لفظة الجدّات تدل على الإرث الممتد الذي يستمر بين الأجيال عبر الزمن .

"فالذات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنّها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتُسْقِط على المكان قيمتها الحضاريّة"[1].

ويلاحظ أن توظيف المكان في القصيدة وما تضمنه من دلالة الفقدان والضياع، جعل بناء الصورة المشهدية السردية يستمد امتداده من التّتابع، والتّرابط، والتّضافر مع الصور الجزئيّة، وهذا ما شكّل بنية سردية سينمائيّة مكثفة جمعت صورًا لأمكنة متعددة .

إنّ هذه الأمكنة في تصويرها تعتمد على المفارقات والتضاد، ففي قوله :

"دعوا سرابا كافيا

كي نعبر الصحراء نحو الله"

يلاحظ أنّ السراب لا يُستدل به على المكان، لكن المفارقة أنّ الشاعر يريد الاستعانة به للوصول نحو الصحراء التي تجسّد الحريّة والامتداد!

إنّ المفارقة هنا تجسّد شدّة التمسّك بما تبقى من أمكنة، فضياع الهوية وفقدانها جعل السّارد يتمسّك بأي شيء يحيط بالأمكنة .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ القصيدة بدلالاتها المتنوعة وطاقتها الفنية جعلت المتلقي يستشعر علاقة الإنسان بالمكان والزمان، كما منحته مساحة للتأمل في أثر فقدان المكان على الشّخصية .

والمتلقي يستطيع من خلال المعطيات النصية، أن يربط بين واقع المكان في الماضي، وواقعه في الحاضر، وهذا ما يشحذ ذهنه ويوسّع فكره ووعيه، ويجعل خياله قادرا على رسم صورة مشهدية سردية سينمائية للمكان في الماضي والحاضر .

وفي قصيدة"أبواب بلا ظل"للشاعر سعد الدين شاهين، يتخذ المكان دلالات متعددة، يقول :

باب نمر به بلا ظل "

ونخشى أن نطيل به مرورا

كالصراط على الخطوط

مزلاجه الذهبي أحراز التمائم والمراسم

---

(1) آبادي، محبوبة (2011)، **جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية**، ط1، الهيئة السّورية العامة للكتاب، ص89-90.

حين يطرقه السّعاة

تحدّه الصحراء والرمضاء قيظ الفقر والخلجان أمزجة الشطوط

مفتاحه في جيب حارسنا وفارسنا

ولي إن شئت طرق الباب

أن أمضي على كل الشروط"[1]

يلاحظ أن الشاعر في قصيدة "أبواب بلا ظلّ" يجسد علاقة الإنسان بالمكان، ويبدو أن الشّخصيّة في علاقتها مع المكان ليست منسجمة، فهناك أثر نفسي يتركه الباب في الشخصية التي تمر به، وهذا ما يتضح من توظيف"بلا ظل "وهذا دلالة على فقدان الوجود والكينونة، فالظل تجسيد لكيان راسخ وفقدانه انعدام الوجود .

والشّاعر في توظيفه الأنا الجمعية في القصيدة يجسد الأثر النفسي للمكان على الجماعة، فالعلاقة بين الشّخصية والمكان علاقة خوف واضطراب وتهديد .

ويدل الباب على الاستقرار والكينونة التي تمنح الإنسان اتساعا وراحة نفسية، إلا أنّه في القصيدة اتّخذ دلالة الإغلاق، فالشّخصيات تجد صعوبة في الوصول إليه، وعبّر الشّاعر عن ذلك بتوظيفه قرائن يستدل بها المتلقي: مزلاجه الذهبي، أحرازالتمائم، والمراسم .

فخيال المتلقي يجعله يرسم صورة مشهدية لهيئة الباب المغلقة التي تحتاج إلى طقوس ليفتح .

ويجسّد الباب في بعده المادي وصفا لطبيعة الطبقة الاجتماعيةالمتحكّمة به، وهذا بدوره يجسد الفجوة الطبقية الحاصلة بين السّلطة وبين الشّعب .

وجسّد الشّاعر الدلالات التي يبثها المكان من خلال أمكنة متعددة، فالصحراءوالخلجان، تعطيان المتلقي حجم المسافة الهائلة التي تفصل الذات عن هذاالمكان .

ويلاحظ أن المكان المتمثل في الباب تتحكّم به شخصية ذات سلطة وأنّ انتقال الباب من وضع الإغلاق إلى الفتح يتطلب التوقيع على شروط .

ومما تقدّم يلاحظ أن الشّخصيّة لديها موقف نفسي من المكان وهذا ما جعل الشّاعر يجسّد هذه الحالة الشّعورية بمشهد جعل المتلقي يعيش الحدث، ويتفاعل معه، ويدرك الأثر النّفسي لسمة الإغلاق على الذات، كما يستطيع أن يتأمل الفارق الطبقي بين السلطة والشّعب، فالمتلقي من خلال القرائن يستطيع أن يتأمل الدلالات وهذا ما يحقق له القدرة على فهم الواقع .

---

(1) شاهين، سعد الدين (2012)، **وحيد سوى من قميص الأغاني**، ط1، عمّان: دار فضاءات، ص271.

ويلاحظ أن الصّورة المشهدية السردية السينمائية للباب تتسم بالحركة، والتتابع، والترابط والامتداد، فالشّاعر يوظف لقطات بينها علاقات دلالية مزلاجه الذهبي، أحراز التمائم، المراسم .

كما أنه ينتقل بعدسة الكاميرا من الباب إلى الشخصيات وهذا يجسّد علاقة تنافرية بينها ويوظّف الشّاعر في الصورة المشهدية السردية السينمائيّة أمكنة متعددة، إذ يقول :

"حين يطرقه السّعاة

تحدّه الصحراء والرمضاء قيظ الفقر والخلجان أمزجة الشطوط"

إنّ استحضار هذه الأمكنة وما تدل عليه من دلالات سلبية يجسد بُعد المسافة بين الإنسان والمكان، فالاقتراب منه يجعله أبعد!

وهذا ما يجسّد مفارقة تجعل المتلقي يتأمل في حجم المسافة الفاصلة بين الشّعب والسّلطة .

ويجسّد الشّاعر موسى حوامدة، في قصيدة"كما ليلي يطرق باب الفجر"ذاكرته تجاه المكان، والتّاريخ، وذلك بتوظيفه تقنية الاسترجاع، يقول :

"ترجعُ بي الآلامُ إلى صيدليةٍ مهجورة في القدس العتيقةِ؛

ترجعُ إلى مودةٍ غامضة يبديها طبيب العيادة؛

ترجع إلى سبع سنين عجافٍ لا تعرف عنها الحقول

تذكرة للغبطة،

هناءً يطيلُ كسلَ العقول"(1)

يلاحظ أنّ المكان في القصيدة، يجسّد ارتباطًا وثيقا في ذاكرة السّارد، الذي يتحرّك عبر الزّمان والمكان، باحثا عن تفاصيله، وعمد السّارد إلى توظيف التّضاد، الذي جسّد اضطرابًا، وتوتّرًا، مما حلّ بالمكان، إذ يلاحظ أنّ للزّمان أثرًا في تغييره، وهذا ما يثير الأسئلة في ذهن المتلقي، عن الأسباب التي تركت تأثيرًا سلبيّا في المكان .

ويتّخذ المكان دلالة أليفة إيجابيّة، كما في قصيدة حنين للشاعرة ميسون أبو بكر، وهي قصيدة تجسد علاقة الإنسان الفلسطيني بالمكان، الذي هُجِّر عنه، ومدى انتمائه الوجداني له مع بعد المسافات:

"تئن بنا الذكريات

---

(1) حوامدة، موسى (2012)، **موتى يجرّون السّماء**، ط1، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص102.

وكلّ الذي كان مثا. . . سيبقى

ونبقى

تذوب السّماء فتمطر وجدا

أذوب اشتياقا

فتزهر كل التلال

تفيض البحار بما في يديها

تصير الحروف مراسيل عشق

وأثات شوق

على ضفة من حنين وذكرى تعود الحياة

وأهفو لكل الذي كان مثي

بماذا تراني أمثي أناي

بالمستحيل

بوهم الرّجوع

لماذا أعود وكلي هناك"(1)

عمدت السّاردة إلى تشخيص الذكريات التي تسكنها، بمنحها سمات حركيّة، وهذا ما جعل السّرد يتدفق في القصيدة، إذ إن السّاردة قامت بتجسيد ذاكرتها تجاه الأمكنة، ومدى تأثيرها على حالتها الشّعوريّة، فيلاحظ المتلقي أنها قامت بتوظيف الأمكنة المفتوحة(السّماء، التلال، البحار)التي تتسم بالاتساع، والامتداد، والحركة، وهذايدل على أن صورة المكان إيجابية، وأليفة، الأمر الذي ترك أثرًا في ذات السّاردة .

فالشّخصيّة تتأثر بفعل المكان ووظيفته، وهذا يدل على انسجامها وعلاقتها القويّة به، ويلاحظ أنّ توظيف الحوار الدّاخلي للشّخصّيّة، هو تصوير للحالة الذهنية التي تسيطر عليها، إلى حدّ جعل الشّخصيّة تقول في حوارها الدّاخلي" لماذا أعود وكلي هناك" وهذا يدل على قوّة تأثير المكان وتفاصيله في ذات السّاردة، فهو حاضر فيها بكل تفاصيله .

---

(1) أبو بكر، ميسون (2010)، **نوارس بلون البحر**، ط2، رام الله: بيت الشّعر الفلسطيني، ص14-15.

أمّا في قصيدة "وطني أراه ولا أراه " للشّاعر الأسير تحرير البرغوثي، فنجد أنّ المكان يتخذ دلالات إيجابيّة، وهذه القصيدة كتبت في سجن "رامون الصحراوي"، في تاريخ 7-3-2009 وفيها يسترجع الشّاعر ذكرياته في الوطن .

يقول:

"وطني معي

بدأت ولادته بواو معيّة

ولدت معي

فمشيت والجرح المساكن مبضعي ومواجعي

وله به وبه تفيض مدامعي

وطني طفولته القديمة ألصقت أظفارها في أضلعي

...

وطني أراه ولا أراه

وطني أراه حدائق العشق القديم مجددا

طال المدى

ضاق المدى سيظل يحلو دائما

وربيعه بفصوله متجددا

قمرا ويحرس عاشقين تعارفا

وتآلفا

مَشَيا طريقا ليّنا وتكاتفا

قطفا سويّا وردة تفاحة

درّاقتين ومشمشا

مشيا مشى

نضج الحرير بخدّه ورضابه ورضابها

سالا معا وتوشوشا وتراشفا

عادا وما غاب القمر" (1)

تتجلى في هذه القصيدة صورة الوطن في ذهن الشّاعر الأسير، الذي يصوّر مدى تعلقه به ويجسد عنوان القصيدة" وطني أراه ولا أراه" الحالة الشّعوريّة في ذات السّارد، فبين الصّورة الذهنية في الذاكرة وبين الصّورة الواقعية للمكان تتفاوت رؤية السّارد، ولعل واقع الشّاعر الأسير، جعله يرى الوطن في خياله وروحه مع غياب الرؤية البصرية .

ويلاحظ المتلقي أنّ حركة الشّخصيّة ترتبط بحركة المكان، وهذا ما يجعل المكان متحرّكا بحركة الشخصيّة، وهذا يصوّر مدى الارتباط الوثيق والتعلق بينهما، إذ عمد الشاعر إلى تصوير ذلك بصور مشهديّة تتسم بالحركة والتتابع كما أنها تتضمّن لقطات من الطبيعة والذاكرة والمكان، وهذا بدوره يجعل المتلقي يتفاعل شعوريا وذهنيا مع تأثير المكان في الشّخصيّة .

وعمد الشّاعر إلى تجسيد المكان بالقمر، كما عمد إلى تشخيصه بمنحه صفات إنسانية، فالمكان له قدرة على المشي وهذا ما أسهم في تقريب صورته وإظهار دلالة الاقتران والترابط بين السّارد والمكان .

ويلاحظ أنّ توظيف تقنية الاسترجاع كسر رتابة السّرد، إذ سمح للسارد أن يستعيد ذاكرته وتفاصيله الوجدانية عن طريق الحكاية، وهذا ما جعل بناء الصورة المشهدية السردية قائما على استلهام عناصر الحكاية .

"قمرا ويحرس عاشقين تعارفا

وتآلفا

مَشَيا طريقا ليّنا وتكاتفا

قطَفا سويّا وردة تفاحة

درّاقتين ومشمشا

مشيا مشى

نضج الحرير بخدّه ورضابه ورضابها

سالا معا وتوشوشا وتراشفا"

---

(1) البرغوثي، تحرير (2016)، **ماذا يريد الموت منا**، ط1، فلسطين: وزارة الثقافة الفلسطينيّة، ص24-29.

فتشكيل الصورة المشهدية السينمائية يتضمن إضاءة القمر، والشخصيات، وعنصر الحركة، والديكور الذي يتكوّن من الطريق والحديقة التي يُستدل عليها من خلال اللقطات المتتابعة (وردة، تفاحة، دراقتين، ومشمشا).

كما أن توظيف الرموز والاستعارات وكسر العلاقة بين الدال والمدلول، كما في قوله :

"نضج الحرير بخدّه ورضابه ورضابها"، منح الصورة المشهديّة طاقة فنيّة جماليّة تجذب المتلقي وتحقق الدهشة .

فالمتلقي يتأمل في حكاية السّارد من خلال الصّورة المشهدية السردية السينمائية، التي تجعله يعيش الحدث .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ المكان كان له دور في بناء الصورة المشهديّة السينمائيّة، فتعلق السارد به وبتفاصيله جعله يستعيده من خلال الحكاية التي وظف فيها تقنية الاسترجاع، مما جعل الصورة المشهديّة السردية تمتد في القصيدة وتتضافر مع الصور الجزئية لتجسيد الرؤية .

ج) الحدث:

يعدّ الحدث عنصرًا أساسيا لحركة السرد، ويتشكّل الحدث بأكثر من كيفية سردية، فإمّا يكون قائما على التراتبيّة وهنا يكون عبارة عن" سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدّلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"[(1)].

وإمّا يسير في مسارات متفرّعة عبر اللوحات والمشاهد والأزمنة في القصيدة .

ومن النماذج الشّعريّة التي سار فيها الحدث متفرّعا بين الأزمنة، قصيدة"ففي ساعة"للشّاعر تميم البرغوثي يصوّر الشّاعر تميم البرغوثي في القصيدة واقع الأمة العربية وانكساراتها وحاضرها المؤلم، وذلك بتوظيف شخصية السّارد، التي تمثل الأنا الجماعيّة، فالسارد يتحرّك عبر الأمكنة والشّخوص ويتفاعل معها .

ويلاحظ أن الحدث في القصيدة يتطوّر ويتقدّم بشكل تدريجي، فالبداية تتضمن استحضارا لشخصية تعين الشّاعر على حزنه، وذلك كعادة الشعراء القدامى في وقوفهم على الأطلال، إذ جعل الشّاعر من توظيف هذه الشّخصية نقطة انطلاق للحدث الذي اتخذ منحى تصاعديا في البداية إلا أنّ السّارد بعد ذلك أخذ يسترجع طفولته ليكسر تراتبية الحدث:

---

(1) برنس، جيرالد (2003)، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص19.

"أنـا عَـالِمٌ بـالحُزْنِ مُنـذ طفـولتي رفيقـي فمـا أخطِيـهِ حـينَ أقابلُـهُ
وإنَّ لـــهُ كفّـــاً إذا مــــا أرَاحَهـــا عَلـى جَبَـلٍ مـا قـامَ بـالكفِّ كاهِلُـه
يُقلّبُنـــي رأسًـــا علـــى عَقِــبٍ بهــا كما أمْسَكت سَاقَ الوَلِيدِ قوَابلُه"[1]

يلاحظ أنّ السّارد يتفاعل مع الحدث فيبدأ باسترجاع الزمن منذ الطفولة، كما عمد إلى تجسيد الحزن وتشخيصه بصور مشهديّة سردية سينمائيّة، تتكونّ من المكان والشخصيات والحركة،

ويستطيع المتلقي أن يدرك الحزن والحالة الشعورية في ذات السّارد من خلال تشخيصه الحزن إذ عمد إلى منحه سمات حركيّة تضفي على الصّورة المشهديّة تتابعا وكثافة تصويرية واختزالا، كما تجعل المتلقي يتأمل قوّة الحزن في ذات السارد من خلال هذه الصور المشهدية السينمائيّة .

ويلاحظ أن الحدث في القصيدة يستمر في التقدم من خلال شخصية السارد الذي يتحرّك عبر الأمكنة والشّخوص والمشاهد .

ويراوح السارد في توظيف ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وذلك للفت انتباه المتلقي وجعله جزءا من الحدث وشاهدا عليه ومتوغلا فيه يقول :

ترى الطفلَ مِنْ تحت الجدارِ مناديا أبـي لا تخَفْ والموتُ يَهْطِلُ وابلُهْ
وَوَالِـــدُهُ رُعْبَـــاً يُشِـــيرُ بَكفّـــهِ وَتعْجَزُ عَنْ رَدِّ الرَّصَاصِ أنامِلُه[2]

في هذا المشهد التصويري، يوظف الشّاعر مشهد قتل الطفل محمد الدرّة على يد الآخر الصهيوني، وذلك بصور مشهدية سردية سينمائية تتضمن المكان، والشّخصيات، والحوار، وهذا ما يمنحها أبعادا بصرية وصوتية وحركية، فتوظيف الكاميرا ورصد حركة الشّخصيات والحوار وتفاصيل المكان(الجدار) وردّة فعل الشّخصيات يثير الحالة الشعورية والنفسية لدى المتلقي ويجعله متفاعلا مع الحدث، ويعد توظيف الحوار إيهاما بالواقعية، وكشفا لطبيعة الشخصيات، الأمر الذي يقوّي من تأثير الحدث، كما يمكن المتلقي أن يعيش تفاصيله .

وينتقل السّارد في القصيدة بين أمكنة وأزمنة متعددة، وهذا ما يتجلى في قوله :

وَقتلـى عَلـى شَـطِّ العِـرَاقِ كـأنَّهُمْ نقـوشُ بِسَـاطٍ دَقـقَ الرَّسْـمَ غَازِلُـهْ
يُصَـــلّى عَلَيْــهِ ثــمَّ يُوطَــأُ بَعْــدَها وَيَحْـرِفُ عُنْــهُ عَيْنَــهُ مُتَناوِلُـهْ[3]

---

(1) البرغوثي، تميم، **في القدس**، ص97.
(2) المصدر نفسه، ص98 .
(3) المصدر نفسه.

إنّ تصوير حال العراق، يمنح القصيدة طابعا شموليا ممتدا إلى كل هوية عربيّة، فالأمكنة والأزمنة على اختلافها تتضافر لتجسيد واقع الأمة العربية المؤلم في مشاهد تصويرية سينمائيّة توهم المتلقي بواقعيّة الحدث وتجعله متفاعلا معه متأثرا به، كما أنّ الحدث في مساراته وتفرعه عبر الزمان والمكان وكسره خط الزمن، جعل بناء الصورة يتضمن المكان والزمان والحوار والتشخصيات والتشخيص وتراسل الحواس لتشكيل صورة مشهدية سينمائية كليّة تتضافر مع العناصر الجزئية لتشكيل القصيدة .

***

ومن القصائد التي كان الحدث فيها متفرّعا، قصيدة "فرس المجاز"، للشاعرة فاتن مصاروة، إذ عمدت الشاعرة في هذه القصيدة إلى تجسيد حلم الذات العربيّة في وطنٍ يجمعها، إلا أنّ هذا الحلم تشظى أمام الواقع العربي.

تقول الشاعرة فاتن مصاروة:

"هو حلمنا

طعم السنين يجدل الرؤيا

دماء في رماد هزيمتين

هو حلمنا

في شرقنا

موال رمل يعتلي فرس المجاز

على رموش وصايتين

ليت المكان مرافئ

ليت الزمان زنابق

يقتات من أمواجها طير الوطن"[(1)]

يلاحظ أنّ الحدث في القصيدة يسير متفرّعا عبر مشاهد تصويريّة قصيرة، ومتتابعة، تتسم بالكثافة والاختزال، والإيحاء الشعري، وهذا ما جعل الحدث متسارعًا متدفقًا مع حركة السّرد في

(1) مصاروة، فاتن (2014)، **فرس المجاز**، ط1، عمان، الأردن، دار الشروق، ص40-41.

هذه المشاهد التي تجسّد توتر الحالة الشّعورية للسّاردة واحتدامها؛ لأجل حلم الذات العربيّة بالوطن .

وعمدت السّاردة إلى إثارة وجدانية المتلقي، بانتقالها المفاجئ إلى تقديم صورة خياليّة افتراضيّة للمكان، فالسّاردة ما زالت تتمسك بالحلم مع أنه يصطدم بالواقع، وهذا بدوره جعل الحدث يتدفق في مسار آخر لتجسيد الرؤية التي حرصت السّاردة على تحقيقها .

***

وفي قصيدة "صعود" للشاعر "باسم النبريص"، يظهر أنّ الشاعر متأثر بالمعراج الصّوفي الذي يرتقي بروح الإنسان في مراحل توصله إلى اليقين .

ويلاحظ أنّ الحدث في هذه القصيدة يبدأ بالتدريج ليجد المتلقي نفسه أمام صعود مفاجئ يتناسب مع الرؤية التي أراد الشاعر تجسيدها، فالصعود لم يكن تدريجيا رتيبا يبدأ بمقدمة ووسط وخاتمة.

يقول الشاعر :

"طال الطريق وأعولت فيه الرّياح

واستوحش الليل البهيم فلا نجوم ولا صباح

ذي أغنياتك كل أغنية جناح

فاصعد على صهواتها

واصعد إلى ذرواتها

اصعد إلى بلور قلبك

اصعد تجد برهان ربّك

لا صبح فيك إلا منك. . فابتكر الصّباح"[(1)]

قام الشاعر في بداية القصيدة برسم المكان والزمان، في مشهد وصفي سينمائي يتضمن الطبيعة والتوقيت، ثم بدأ الحدث بالصعود بشكل مفاجئ حين تمت مخاطبة المتلقي باعتباره جزءًا من الحدث الذي بدأ يتسارع مع حركة السّرد عن طريق تكرار فعل الأمر(اصعد) الذي جعل المتلقي يتفاعل مع الحدث الموجّه له، فتوظيف ضمير المخاطب تجسيد لأثر الشخصية في تكوين

---

(1) النبريص، باسم، **الأعمال الشعرية**، ط1، فلسطين، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص248.

الحدث، وهذا ما ينسجم مع رؤية أنّ الذات الإنسانية قادرة على الوصول إلى اليقين من خلال اكتشاف عالمها الداخلي .

ويلاحظ أنّ بناء القصيدة لم يكن تراتبيا على نحو واضح فالشّاعر من خلال الصورة المشهدية الوصفية انطلق فجأة في حوار مع المتلقي الأمر الذي جسّد بنية مشهديّة حواريّة تنفتح على المتلقي ورؤيته دون أن يكون هناك تراتبية ظاهرة في الحدث .

***

ومما تقدّم يلاحظ أنّ عناصر السّرد المتمثلة بالشّخصيّات، والزمان، والمكان، والحدث، كان لها أثر في بناء القصيدة، ودور في تجسيد الرؤية الكليّة وتلقيها، كما أثرت في تشكيل الصّورة الفنيّة، وتجسيد الأبعاد الدّلاليّة.

.

ثانيا: التقنيات السردية القصصيّةوالمسرحيّة وأثرها في بنية القصيدة، وفي المتلقي

يعد انفتاح الأجناس الأدبيّة على بعضها سببا رئيسا، في استلهام الشعر من الرّواية التقنيات السّرديّة المتمثلة بالاسترجاع والاستباق والحذف والوصف، وهذا ما ترك أثرًا على بنائه الفنيّ، كما أكسبه أبعادًا دلاليّة، وكانت القصيدة المعاصرة قد استفادت منها، التقنيات السّرديّة التي تكشف العالم الدّاخلي للشخصيّات، كما وظفت الضّمائر التي من شأنها أن تجسّد رؤية السّارد وتجعل المتلقي يتفاعل معها .

ويعدّ توظيف الحوار السّردي، من التقنيات المسرحيّة التي أضفت طابعًا دراميًا يمنح القصيدة موضوعيّة وشموليّة، وهذا بدوره يحقق علاقة جديدة مع المتلقي .

وفي هذا الموضع سيتم الوقوف على التقنيات السّرديّة التي قام الشّعر الفلسطيني بتوظيفها، والوقوف على أثرها في البناء الفنّي، وعلى المتلقي، وذلك من خلال مجموعة من النماذج الشّعريّة.

أ) الاسترجاع:

يجسّد الاسترجاع انتقالا نحو الماضي من لحظة السّرد، "ويشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيًا في ذلك النوع من التّركيب السّردي"[1].

والاسترجاع هو"كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[2].

ومن النماذج الشّعريّة المعاصرة في الشّعر الفلسطيني التي تجسّد استرجاع الزمن قصيدة

"صورة آل غزّة" للشّاعر مروان مخول، هذه القصيدة التي تصوِّر العدوان على غزة، وما خلفه من قتل ودمار، وهذا ما جعل السّارد يسترجع الزمن من خلال المكان والشّخصيّات لتصوير الموت الذي أحاط بكل شيء .

يقول الشّاعر :

"هذا الرّكامُ المرُّ في غزّة

نبتت عليه ذراعُ طفل

لوّحتْ للهِ من يومين

---

(1) جانيت، جيرار (1997)، **خطاب الحكاية**، ط2، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة، ص60.

(2) بحرواي، حسن (1990)، **بنية الشّكل الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص121.

لكنّ السّماء تحجّبتْ

إذ أجّرَتْ للطائراتِ محلها الرمزيّ

كي لا ترى تلك اليدَ الحبلى

بعنقاء الرّمادِ وما يُسمّى بالأملْ

بالأمس قد أقنعت نفسي أن تنام

ولاترى التلفاز

شاهدت أبعد من خيال جارح الرؤيا

كانت كلابٌ في رفح

تستطعم الآلام

كانت طفولتنا المصابة

ترتجي ذا الكلب موّتني

لترتاح المشاعر من خطى الطاغوت

ياموت من بعثك؟

من ذا أزاح الغيم في عزّ الشتاء لكي تُرى غربانهم

نزلت على وشك الحياة

يا موت لا تبحث عن الأطفال

ارحل

فقد ذهبوا إلى البرّاد في المشفى بمفردهم

كلّ الأحبّة يسهرون هناك

في الطابق العلوي حسنى أمهم

ماتت على عجل

لكي تحمي مكانا في المقابر للصغارْ" (1)

---

(1) مخول، مروان (2011)، **أرض الباسيفلورا الحزينة**، ط1، بيروت: منشورات الجمل، ص7-8.

يلاحظ أن السّارد يجسد حالته النفسيّة تجاه المكان الذي يرتبط بالموت، فغزة في رؤية السارد لا حياة فيها وهذا ما يتجلى في قوله :

"هذا الركام المرّ في غزّة

نبتت عليه ذراع طفل لوّحت لله

من يومين

لكنّ السّماء تحجّبتْ"(1)

فالصورة المشهدية الوصفية مع أنها تتعلق بالزمن الماضي، إلا أنها تبدو متحركة في لحظة الحاضر التي يسترجع فيها السارد الزمن، وهذا يدل على أن الحالة الشّعوريّة للسّارد، ما زالت تعيش الحدث الذي أدّى إلى تدمير الإنسان والمكان .

ويعد استرجاع الزمن القريب(يومين) تجسيدا لحجم الدمار الهائل الذي صار في هذه المدة القصيرة، فالسارد أراد أن يصوّر أثر الآلة العسكريّة في الإنسان الذي تخلى عنه كلّ شيء فصار ركاما كحال المكان، وهذا ما يجعل العلاقة التي تربط بين الإنسان والمكان والزمان علاقة موت ودمار .

وتكثر الاسترجاعات الزمنية في هذه القصيدة، وهذا يدل على حجم الاضطراب النفسي لدى السارد، فهنا يقول :

"بالأمس قد أقنعت نفسي أن تنام

ولاترى التلفاز

شاهدت أبعد من خيال جارح الرؤيا"(2)

إنّ هذا الاسترجاع الجديد يؤكد أنّ السارد لايستطيع الخروج من دائرة الزمن الماضي، التي حاصرت ذهنه وذاكرته وجعلت الأزمنة، والأمكنة، والشخصيات، والأحداث حاضرة متداخلة، وهذا ما يتضح من توظيف"الرؤيا "، التي تصوّر مدى سيطرة الزمن وتأثيره على وعي الشّخصية وشعورها .

---

(1) مخول، مروان، **أرض الباسيفلورا الحزينة**، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص7.

ويعتمد الشاعر في قصيدته على الصور المشهدية السينمائية التي تتضمن المكان والزمان والشخصيات، والحوار وهذا يتجلى في مشاهد كثيرة منها :

"كانت طفولتنا المصابة

ترتجي ذا الكلب: موّتني" (1)

إن مشهد الطفولة هنا، يجعل المتلقي يتأمل واقع الأطفال في هذه الصورة المشهدية الصوتية، التي تتسم بالكثافة والعمق الدلالي، فالأطفال هم المستقبل، وحين يتّخذ الأطفال موقفا من الحاضر ويريدون الموت، فهذا يجسّد رفضا للواقع والزمن الذي لا يحقق لهم الحياة .

فالزمن في القصيدة ثابت يقترن بالموت والدمار والمآسي، وهذا بدوره جعل الأمكنة ثابتة لا تدل إلا على سمة الإغلاق(السماء تحجبت، المشفى الطابق العلوي، البرّاد، المقابر) .

فهذه الأمكنة تتسم بالإغلاق، لأنها غير قادرة على أن تكون مفتوحة متسعة تمنح الحياة والأمل ويلاحظ أنّ الشاعر قام بتشخيص الموت، إذ إنه يحاوره ويسائله " ياموت من بعثك"؟

"يا موت لا تبحث عن الأطفال ارحل"

إنّ حوار السارد مع الموت، وإلحاحه على سؤاله، يدل على أنه يبحث عن إجابة تنهي صراعه الداخلي واضطرابه النفسي بسبب ما يحدث، الأمر الذي يجعل المتلقي يتفاعل مع صوت السارد في البحث عن إجابة .

ويصوّر السارد في حواره مع الموت مشهد الأطفال الموتى من خلال المكان وشخصيّة الأم يقول :

"ارحل

فقد ذهبوا إلى البرّاد في المشفى بمفردهم

كلّ الأحبّة يسهرون هناك

في الطابق العلوي حسنى أمهم

ماتت على عجل

لكي تحمي مكانا في المقابر للصغارْ"

---

(1) مخول، مروان، **أرض الباسيفلورا الحزينة**، ص8.

يلاحظ أنّ هذه الصورة المشهدية السينمائيّة، جعلت المتلقي يتأمل حجم المأساة والكارثة الإنسانية في غزة، فالسارد حين يشخص الموت ويطلب منه الرحيل، فذلك لأنه يسيطر على المكان والإنسان والحياة بالفناء .

لهذا عمد السارد إلى إقناعه بالانسحاب، من خلال صور تتسم بالمشهدية والسينمائية يجسد بها حركة الأطفال نحو ثلاجات الموت، وهنا مفارقة إذ إنّ الشخصية مع خروجها من دائرة الزمن ما زالت تمشي وتتجه نحو مكان مغلق اجتمع فيه الأحبة، ومنهم الأم (حسنى) التي حدد السارد اسمها ومكانها في (الطابق العلوي)، وهذا ما يوهم بواقعيّة الحدث ويحقق صدمة للمتلقي، فالأم خرجت من دائرة الزمن قبل كل أطفالها لتبحث عن مكان مغلق يحميهم وهو (المقابر).

ويجسّد توظيف المقابر مكانًا أكثر أمنا من غزّة، وهنا مفارقة أن يصير المكان المغلق مصدر حماية، وهذا دلالة على أنّ غزة مكان مغلق فقد وظيفته في الحياة بسبب الآخر الصهيوني.

كما أن المشفى فقد وظيفته في إعطاء الحياة والأمل، ليصير مجمعًا للأموات الذين صاروا يعرفون كيف يتجهون إليه!

ومما تقدّم يلاحظ أن الاسترجاع جعل بناء الصورة المشهديّة السّينمائيّة يمتد في القصيدة ويستمد تضافره وتناغمه من خلال الصور الجزئية التي تنكسر مع خط الزمن في استرجاعات مستمرة تستحضر المكان والزمان والشخصيات في صور مشهدية سينمائية تتسم بالحركة والصوت وتتضمن الرموز والمفارقات والتشخيص وتراسل الحواس وتوظيف الحوار الداخلي الذي يكشف عن مكنونات الشخصية، وهذا ما جعل المتلقي يتأمل في تأثير الزمن على المكان والإنسان، فالزمن اتسم بالثبات والإغلاق وهذا ما جعل المكان مغلقا والإنسان الفلسطيني يعيش في هذه الدّائرة .

والمتلقي من خلال الصور المشهدية السينمائية يستطيع أن يعيش واقع المكان، ويتأمل سبب استمرار هذا التدمير الذي أحاط بكل ما هو في غزّة .

***

ومن النماذج الشعرية التي وظفت تقنية الاسترجاع: قصيدة "الخنجر الذهبي" للشاعر "حنا أبو حنا" التي صدرت في 2005، و فيها يجسّد ذاكرة الإنسان الفلسطيني تجاه المكان وذكريات الطفولة والتّاريخ، وذلك ضمن سرد قصصي فيه شخصيات وحدث وزمان ومكان، إلا أنّ هذا السّرد يتجسّد في أسلوب رسالة وصلت من ابن عمّه ليذكره برسالة سابقة كانت قد وصلته منه قبل احتلال فلسطين .

"فتحت الرسالة

في حضنها غلاف وفيه رسالة

يقول ابن عمّي بعد التحيّة

فعلت كما يفعل الناس إذ يفلس العمر في الكهف

نبحث عن بقع العتمة الناحلة

نعوذ بزاوية العنكبوت فنطرد ظلف التراب عن الذاكرة

رجعت لبعض الجوارير أنفض عنها السنين فهاجت دبابير من هجعة وأطلت رسالة

على الطابع القبة الذهبية في القدس

واسم البلاد قبيل الطلاق

وتاريخها: نيسان1946

وخطك يحمل ما كان عنوان بيتي في طبريا هناك

وأنت تحدث عن عاشق القدس كيف يودّعها

وكيف يطوف يقبل هذا الجدار ويحضن ذاك الجدار

وعن عطش الياسمين إلى النور عن بعثة لك خلف البحار

وشوق إلى أمسيات على البط

عن نسمات بحيرة ورد أبي الطيب المتنبي ولذع الحنين

فيخطفني نسر لقمان بين مخالبه أتنزّى

أحلق فوق الدّماء وفوق الدّخان وفوق السنين

أطل على تلة الصبوات على بيتنا الأبنوس

على طيف نافورة نزفت دمعها

وأسمع أمي تطلب أن أسقي الورد والفل والذكريات

على شاطئ النافذة

. . . .

وفي الذيل تحرس توقيعه دمعتان"[(1)]

يلاحظ أنّ الحدث الأول في القصيدة يتمثل بفتح السارد رسالة تتضمن ذكرى رسالة قديمة، ويصف السارد هذا المشهد قائلا:

"فتحتُ الرسالة

وفي حضنها غلاف وفيه رسالة"[(2)]

إن هذا الوصف يجعل المتلقي يترقب قراءة مضمون الرسالة ويتهيأ لمعرفة ما فيها

ويبدأ الحدث الثاني، باستحضار صوت مرسل الرسالة(ابن العم)، الذي يبدأ صوته بسرد الأحداث التي جعلته يبحث عن الماضي من خلال ما يحيط به من مقتنيات وأشياء وهذا يدل على شدة حنينه وارتباط ذاكرته بتفاصيل المكان والزمان الماضي .

لينتقل السارد المرسِل بعد ذلك إلى الحديث عن رسالة قديمة كان قد تلقاها من المرسَل إليه في زمن سابق، واصفا الإطار الزماني والمكاني لها المتمثل بالطابع البريدي، واسم البلاد قبيل الاحتلال وتاريخها، إنّ هذا الوصف يوهم بواقعية الحدث وخصوصيّة الهوية التي كتبت لها القصيدة .

فتوظيف تاريخ نيسان1946يرتبط "بمجيء لجنة الأنجلو الأمريكيّة إلى فلسطين والبلاد العربيّة، إذ أصدرت تقريرا يدعو إلى إدخال(100)ألف يهودي إلى فلسطين في الحال، وأن يرجع الأمر إلى الأمم المتّحدة لعرض القضيّة الفلسطينيّة عليها، وإلى أن يتم ذلك تتولى بريطانيا إدارة فلسطين"[(3)].

ومن الملاحظ أن السارد يبدأ بسرد الأثر الذي تركته فيه الرسالة القديمة، و ذلك بتوظيف تقنية الاسترجاع للأمكنة والأشخاص وكل ما يرتبط بالذاكرة، ويجسّد الاسترجاع في القصيدة علاقة الإنسان مع المكان والزمان، ومدى تأثره النفسي وانتماء ذاكرته لهما، فالسارد المرسِل في البداية عمد إلى توظيف الأمكنة المغلقة قبل أن يطلع على الرسالة القديمة كهف، جوارير، زوايا العنكبوت) وهذا يدل على واقعه المضطرب، ثم بعد أن قرأ الرسالة كانت الأماكن العالقة في تكوينه النفسي والذهني مفتوحة وتتسم بالاتساع (البحيرة، شاطئ النافذة، تلة، نافورة)، إلا أنّ هذه الأماكن طرأ عليها تغيير من الآخر الذي أخذ يحوِّلها عما كانت عليه يقول :

---

(1) أبو حنا، حنا، **عرّاف الكرمل**، ص61-63.

(2) المصدر نفسه، ص64.

(3) جرار، حسني (2008)، **نكبة فلسطين**، ط1، عمان، الأردن، دار المأمون للنشر والتوزيع، ص21.

"أحلق فوق الدّماء وفوق الدّخان وفوق السنين

أطل على تلة الصبوات على بيتنا الأبنوس

على طيف نافورة نزفت دمعها"[1]

إنّ هذا المشهد المرتفع الذي يصوّر فيه السارد حال المكان، وما يحيط به، جعل المتلقي يتأمل واقع البلد العام وما شهدته من تدمير وقتل وإبادة مسّت كل التفاصيل

وعمد الشاعر إلى توظيف التراث الأدبي الشّعري والتاريخي ترسيخا للهوية والوجود

إذ وظف بحيرة طبريا والمتنبي، ونسر لقمان بالإضافة لتأثره بقول الشاعر :

"أمــرّ علــى الــديار ديــار ليلــى　　　أقبّــل ذا الجــدار وذا الجــدار"[2]

وذلك لتصوير الحالة الشعورية التي يحملها الإنسان الفلسطيني للقدس ولتفاصيلها .

إنّ هذا الموروث التاريخي والأدبي يجسّد أصالة الهوية وانتماءها للمكان، وحزنها على ما يحيط به كما أن توظيف نسر لقمان لم يحقق الحياة والخلود، فالسارد أطل على القتل والدمار .

ويعد استذكارشخصية الأم استحضارا لمرحلة عمرية مؤثرة في ذاكرة السارد وتكوين وعيه .

وفي النهاية يرتد الزمن إلى صوت السارد الأول ليصوّر نهاية الرسالة بالوضع الشعوري الحزين الذي تركه السارد المرسِل لحظة التوقيع .

إن هذا الإطار القصصي الخارجي الذي تضمّن قراءة الرسالة، جعل المتلقي يتهيّأ وينجذب لصوت السارد المرسل قبل أن يبدأ، ثم انتقل بعدها معه في استرجاعات مستمرة نحو الأمكنة والأزمنة والشخصيات وتوظيف الرموز والمفارقات والتراث الأدبي الأمر الذي حفز المتلقي على تأمل الصور المشهدية السينمائيّة، والتوغل فيها والتفاعل معها كأنه أمام شاشة مرئية .

ومما تقدم فإن تجسيد الاسترجاعات من خلال أسلوب الرسالة، يوهم بواقعية الحدث، ويصوّر ذاكرة الإنسان الفلسطيني وانتماءه للمكان والزمان والتراث والهويّة .

***

(1) أبو حنا، حنا، **عرّاف الكرمل**، ص65

(2) الملوّح، قيس،1994، **ديوان مجنون ليلى**،تحقيق عدنان درويش،ط1، بيروت:دار صادر،ص127

وعمد الشّاعر راشد عيسى في قصيدته"حفيد الجن"، إلى توظيف الاسترجاع، ويلاحظ أنّ القصيدة تجسّد سيرة ذاتيّة شعريّة(1)، فالسّارد يتوغل في المكان والزّمان، ويحدّد تاريخ ميلاده وظروف نشأته، وهذا ما جسّد إيهاما بواقعيّة الحدث .

"في صبح الرّابع من شهر حزيران

عام الواحد والخمسينْ

من منتصف القرن العشرينْ

فوق ذراع جبليّ يمتدّ كنمر أسطوري

كان أبي يجمع حطبا مع أمّي

الحبلى بي"(2)

إنّ تحديد الزّمان والمكان في لحظة الاسترجاع، جعل المتلقي يتفاعل من ذاكرة السّارد كأنها في الحاضر، وهذا ما تجلى في حركة السّرد القصصي، التي أخذت بالتّسارع والتّدفق والتّصاعد والاحتدام، مع توظيف الشّخصيّات، واستحضار حوارها، وأفعالها، وعمد السّارد إلى تجسيد علاقته بالمكان، والزّمان، من خلال توظيف التّراث الذي يمثل"الدّلعونا، عتابا، الشّبابة، القمباز"، كما أنّ السّارد في الاسترجاع، ينطلق من الخاص نحو العام، فهو يرسّخ هويّته، وذلك من خلال المشاهد التّصويريّة المتتابعة، وتقريب عدسة الكاميرا على الشّخصيّة:

"ولدي ليس ككل الأولاد

هو ذا مبتسم كفم الينبوعْ

حنطيّ اللون، وكنعانيّ السّيماء"(3)

إنّ الأوصاف الماديّة للشّخصيّة، تنطوي على دلالة ترتبط بالهويّة، وهذا يجسّد تمسّك السّارد بقوميّته .

ويلاحظ أنّ السّارد في استرجاعه، يجسّد الغرائبيّة والعجائبيّة(عالم الجن)وهذا ما جعل الحدث غير مألوف .

---

(1) انظر: الضمور، عماد (2014)، أثر فن السيرة الذاتية في ديوان حفيد الجن، **مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب**، 11، ع2، ص959.

(2) عيسى، راشد (2012)، **حفيد الجن**، ط1، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، ص7.

(3) المصدر السابق، ص9.

ب) الاستباق:

هو تقديم الحدث وتعريف المتلقي به قبل أوانه، وهو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكرَ حدثٍ لم يحنْ وقته بعد"[1].

ومن النماذج الشّعرية التي تتضمن الاستباق، قصيدة "أيقونة حمدة"للشّاعر "محمد القيسي"، التي يجسّد ما يتركه الموت في الأم والابن:

"أخليكَ وحدك يا ولدي

وأعود إلى تربتي راضية

أخليك حول حدود المخيّم

تسرح عند الضّحى

وتحرس عودتنا الآتية

أخليكَ في ظل دمعي

لتحنو على روحِك الدّالية

أخليك في كرنفالك بين الكروم

وأعرف_وهي كرومك_ليست كرومَك

لكنّ أمكَ في نسغها باقية

أخليك في حزنك الحيويّ

فطارد غزالتك العاصية

أخليك يا ولدي في البلاد ولن نلتقي ثانية"[2]

يلاحظ أن بداية هذه القصيدة تتضمّن استباقا لما جاء في نهايتها، فالفعل(أخليك)يتضمن دلالة الترك والفراق والانفصال والوحدة، وتكرار الشّاعرالفعل(أخليّك) في كل جملة شعريّة على لسان السّاردة الأم هو استباق لحدث متوقع ينتهي بعدم اللقاء ثانية .

ويشكّل تكرار الفعل (أخليك) امتدادا وترسيخا وتأكيدا لما ستحققه نهاية القصيدة، فالاستباق هنا كان تمهيدا لما هو آت، وهذا ما جعل المتلقي يتهيأ ذهنيا لرسم صورة مشهديّة يستشرف فيها

---

(1) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرواية**، ص15.

(2) القيسي، محمد (2001)، **الأيقونات والكونشيرتو**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص87-88.

النهايـة، ويبـدو أن للاستباق أثرا فـي بنـاء الصـورة الشـعرية السـردية التـي استمدت تماسكها مـن تكرار(أخليك) في الجمل الشعرية، ففي كل جملة شعرية، تحاول السّاردة أن تبني علاقة بين الابن والمكان والزمان، لأن الفراق والبعد هو النهاية الحتمية بينهما .

ج) الحوار السّردي:

يكون الحوار السّردي في"مواضع القص المفصّل، الذي قد ينطوي على حوار مقابل السّرد، وذلـك لنقـل خطـاب الشخصـيّات بحـذافيره، وخلـق وهـم التمثيـل . ويحقـق المشـهد الحـواري إذا افترضنا خلوّه من تدخلات الرّاوي، ضربًا من التّساوي بين زمن الخطاب ومن الحكاية"[1].

ويعمل الحوار السّردي على نمو الأحداث، كمـا أنـه مبنـي علـى التضـاد فهو يجسّد مواقف، ووجهات نظـر لشخصـيّات متعارضـة، إذ يستطيع المتلقـي أن يـدرك سمات الشّخصيّة مـن خـلال الحوار .

ويشير الحوار السّردي إلى أزمنة وأمكنة، كما أنّه يوظف الرموز التي تمنحه عمقا دلاليّا .

ومـن النمـاذج الشـعريّة التـي تتضـمّن مشـهدا حواريًـا، قصـيدة "حـوار السـنابك والعشـب"، للشّاعر "حنا أبو حنا" التي يصوّر فيها مشهدا حواريا بين السّنابك والعشب يتّسم بالتوتر الدرامي.

"قال المدى :

حوار السّنابك والعشب لا تحسم القول فيه السّنابك

عبر اشتعال الفصول

يصيرّ الربيع على خضرة العشب جيلا فجيل

-أريد أكون السّنابك لا لوعة العشب

أبقت بطوبى الوطاء وطيب العزاء الذليل

أريد أكون السّنابك لا أن أكون النّجيل

قال المدى: وتعلم أنّ السّنابك نعل الخيول

والعشب نعل نعال الخيول "أجاب الصدى

وتعلم أن المهاميز نعل الفوارس

---

(1) القاضي، محمد، **معجم السرديات**، ص394.

تغرز في خاصرات الخيول؟ قال المدى

أصرّ الصّدى :

أريد أكون السنابك لا أكون النجيل

قال المدى: وترضى بأن تتربع في الصدر أفعى ملامح وجه القتيل

وحار الصدى"(1)

يلاحظ أن المشهد الحواري في هذه القصيدة بين المدى والصّدى، إذ يقدّم الشاعر من خلالهما صراعا بين صوتين ووجهتي نظر، والعنوان في دلالته جاء منسجما مع موقف الشّخصيتين .

وهذا المشهد الحواري ينطوي على دلالات متعددة، ومكثفة، وكأن الشاعر بهذا البناء الفنّي أراد أن ينقل وجهتي نظر، مستعينا بالحوار الذي يستطيع المتلقي من خلاله أن يفهم وجهات النظر للشّخصيّات فتوظيف السّنابك دلالة الحرب، أما العشب فدلالة السلام .

ويستطيع المتلقي أن يرسم وجهة نظرالشخصيات، من خلال الحوار الذي يكشف عن مكنونات كل شخصية، فالمدى والصدى يجسّدان موقف الإنسان من الواقع والصراع .

إن هذا المشهد الشعري بين هاتين الشّخصيّتين يكسر النمطية والتقليدية في القصيدة، إذ يصوِّر الشاعر ملامح الصراع بين إرادتين مختلفين وهذا ما يعكس ديمقراطية في السّرد، فالشّاعر بتوظيفه الصّوت المضاد للسلام منح وجهة النظر مساحة حوارية لتقديم رأيها، وهذا ما يضفي طابعا دراميا على القصيدة ويمنحها تماسكا وموضوعية .

واختار الشاعر المدى ليكون أكثر رحابة، وسعة، واحتواء، وهذا ما يتجلى في الحوار، أمّا الصدى فهو تكرار صوتي، وهذا ما تجسد في تكراره "أريد أن أكون السنابك لا أن أكون النجيل"فهو متعلق بفكرة الحرب .

وتبدو شخصيّة الصّدى هجوميّة وهذا ما يجسد حجم تشابكها النفسي واضطرابها، وهذا يتجلى في قوله:

"العشب نعل نعال الخيول" وهذا يدل على النظرة الإقصائيّة والدّونيّة، التي يتمسّك بها.

ويلاحظ أن اللغة في هذا المشهد الحواري الشعري، تتسم بالطاقة الإيحائية والكثافة الناتجة عن استخدام الرموز والاستعارات، كما يلاحظ أن الانحراف اللغوي سمة عامة في هذا القصيدة،

---

(1) أبو حنا، حنا، **عراف الكرمل**، ص66-67.

إذ عمد الشاعر إلى كسر العلاقة المعجمية بين الدّال والمدلول سعيًا لتشكيل صيغة تتواءم مع الصّراع .

إنّ هذا المشهد الحواري، جعل الشّاعريتمكن من طرح وجهات النظر بين إرادتين متضادتين، وهذاماشكّل مشهدًا تصويريًا مرئيا تتحرّك فيه عدسة الكاميرا بين الشّخصيتين لترصد حوارهما الأمر الذي جعل المتلقي يتأمل في وجهات النظر ويتفاعل معها .

كما أنّ السارد حين يقوم بتوجيه عدسة الكاميرا في نهاية الحوار على الصدى (وحار الصدى)، كأنه بذلك يجسّد موقف الصدى، الذي يدل على بداية تراجعه عن وجهة نظره .

د) الخلاصة:

تتضمن الخلاصة إيجاز الأحداث وإجمالها، ويقصد بها "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"(1).

وتقوم الخلاصة: "بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها "(2).

و قد أدرك الشّاعرالفلسطيني المعاصر أثر توظيف الخلاصة في تسريع حركة السّرد، واختزال الحدث، وتكثيف الدلالة ومن النماذج الشّعريّة التي وظفت الخلاصة قصيدة"ماذا تريد الفراشة من نفسها"للشاعر زهير الشايب، وفي هذه القصيدة يجسد الشاعر العام من خلال الخاص فهو يصوّر علاقة الإنسان مع العالم، وبحثه المستمر عن الهويّة والذات.

يقول :

"تعلمتُ كيف أمرّ من الليل

طيلة سبعة آلاف عام

وكيف أخفف ضوء النجوم

لأحلم أو لأحب

تعلمتُ كيف أرى :

أضع الليل في لغتي

---

(1) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص76.

(2) بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص146.

وأنا أتكلم والناس حولي

يظنّون أنّي أعاشر جنيّة

أو أعاقر خمرا

تعلمتُ أن أضع البحر في نقطة

وأنقله موجة موجة

من فلاة لأخرى" (1)

يبدو أن السارد في القصيدة حريص على إضاءة الأحداث التي مضت، وهذا ما تجلى في عنوان "ماذا تريد الفراشة أن تتعلم"، فالعنوان هنا يتضمن الاستفهام والبحث عن الهوية، ولعل توظيف "الفراشة" في العنوان، يدل على حركة التنقل السريع من مكان إلى آخر، وهذا ما تحققه تقنية التلخيص، التي تقوم على تسريع حركة السّرد، مما يجعل المتلقي يتنقل من مشهد إلى آخر، وكأن السّارد بهذا يريد من المتلقي أن يستكشف ما تعلّمه طيلة سبعة آلاف عام .

ويلاحظ أن السّارد يتنقل عبر الأزمنة والأمكنة والشّخصيات باحثا عن ذاته، دون أن يقف على تفاصيل الأشياء فالأحداث في القصيدة تتسم بالكثافة والاختزال، كما أنّ السارد يقدّم لقطات تصويرية سريعة مترابطة متلاحمة بعيدة عن التفكك يجسد من خلالها علاقته بالعالم والآخر .

كما عمد إلى توظيف المفارقات والاستعارات ومشاهد سردية سريعة تثير ذهن المتلقي وتحفزه على إدراك الحدث بكيفية تجعله يتابع مجمل الأحداث بتتابع وسرعة لاختزال الفترة الزّمنيّة التي أراد السّارد أن يلخّص ما تعلّمه فيها وهذا ما جعل حركة السرد سريعة .

هـ) الحذف:

يقصد به: "إغفال فترة من زمن الحكاية، وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث، ويلجأ الرّاوي للحدث حين لايكون الحدث ضروريا لسير الرّواية، وفهمها ويوظف الحذف لتسريع السّرد"(2).

---

(1) أبو شايب، زهير (2011)، **ظل الليل**، ط1، عمّان، الأهليّة للنشر والتوزيع، ص111-114.

(2) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرّواية**، ص74.

وهناك أنواع للحذف، وأشهر نوعين :

"الحذف الصّريح: وهو ذاك الذي يصرّح عن وجوده، ويأتي الحذف الصّريح على صورة تلخيص سريع جدّا، مثل: انقضت بضعة أعوام .

أمّا الحذف الضّمني: فهو ذاك الذي لا يعلن النّص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات"[(1)].

ومن النماذج الشّعريّةالتي وظف فيه الحذف بنوعيه قصيدة قمر تدلى للشاعر خالد الشّوملي، التي يوظف فيها الشّاعر شخصيّة مجنون ليلى الذي قطع الصحارى باحثا عن ليلاه، التّي تجسّد الوطن الضائع. يقول :

"نار الظهيرة تحرق الخدّين

يبحث عن حبيبته النديّة

في الحجاز فلا تردّ

***

وفي بلاد الشام في نجد رأوه

تائها يمشي وحيدا

يخطف الساعات ليلا

ينقش الأشعار فوق الرمل

تحملها الرياح لمن يحبّ

ومن يصد

ترطب الشّفتين في صيف الصّحارى

كان يدعى عندهم مجنون ليلى

ألف عام قد مضى

قمر تدلى خلف نافذتي وغنّى

ربّاه القدرة والقدر

(1) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرّواية**، ص75.

من أين الصبر إذا هجروا

أشتاق أحنّ للقياهم لكنّ الصدفة تعتذر

. . . . . .

ففتحتُ شبّاكي

مسحتُ جبينه الدامي

سكبتُ الماء فوق يديه

نادى: أين ليلى

أين ليلى. . . أين ليلى"[(1)]

يلاحظ أن القصيدة تتضمّن سردا قصصيا تمثله شخصيّة مجنون ليلى، التي تبدأ رحلتها من الحجاز إلى الشام ثم إلى أماكن متعددة بحثا عن ليلى، ولعل توظيف شخصية مجنون ليلى يتخذ دلالة بحث الذات العربية عن الوطن الضائع والهوية المفقودة من خلال الأزمنة والأمكنة .

ويبدو للمتلقي أنّ الزمان والمكان يتغيران في القصيدة تبعا لحركة الشخصيّة التي تتحرك بينهما وهذا ما يتجلى في توظيف الحذف بنوعيه، فهناك حذف ضمني في بداية القصيدة، يستدل به المتلقي من القرائن التي وظفها الشاعر، فشخصيّة مجنون ليلى كانت في الحجاز وقت الظهيرة، ثم وصلت إلى بلاد الشام في ساعات الليل، إلا أن المتلقي لا يعلم شيئا عن الأحداث التي كانت أثناء الانتقال والسفر، فالحذف هنا جعل حركة السّرد سريعة، وهذا بدوره أثر في الحدث الذي بدأ يتخذ منحى تصاعديا .

أمّا الحذف الصّريح فيظهر في قوله: "ألف عام قد مضى"، إذ عمد إلى تسريع حركة السّرد، وهذا ما تجلى في المقطع الثاني الذي نرى فيه انتقالا من زمن إلى زمن، ومن حال إلى حال؛ إذ يلاحظ ظهور صوتٍ لشخصيّة عبّر الشاعر عنه بتفعيلة جديدة .

ويلاحظ أن الحذف الصريح(ألف عام قد مضى)، جعل الزمن الماضي يندغم مع الزمن الحاضر؛ ليشكلا معا زمنا واحدا تمتد فيه شخصيّة مجنون ليلى ، دون أن يشعر المتلقي بذلك ، وأحسب أن الحذف هنا كسر رتابة السرد وحقق الكثافة والاختزال اللغوي كما أنه حقق للمتلقي عنصر التشويق والمفاجأة، كما أنه ساعد في تحفيز خيال المتلقي لتشكيل صورة ذهنيّة تتعلق بما تم حذفه، وهذا ما أسهم في إنتاج دلالات وصور متنوعة لا نهائيّة، فالمتلقي هنا يكون قادرًا على

---

(1) الشوملي، خالد (2008)، **لمن تزرع الورد**، ط1، رام الله، فلسطين، بيت الشعر، ص84، ص85، ص86.

تخيّل الأحداث والمشاهد التي تم حذفها في صورة مشهدية سردية سينمائيّة تستمد تكوينها وأبعادها وحركتها من خياله الذي يتّسع لأجل ملء موضع الحذف.

و) الوصف:

هو: "تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودهاووظيفتها، مكانيًا لا زمانيًا"(1).

يلاحظ مما تقدّم أنّ الوصف لا يتحدد بزمان ويكون خاليا من الحركة، أمّا السّرد فهو يشخص الحركة .

وللوصف عدّة وظائف تحدثت عنها سيزا قاسم، هي :

"الوظيفة الزخرفيّة: تتجاوز الوظيفة الزخرفيّة، التزيين، فالوصف في الشعر العربي كان يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات، إلى مستوى أعمق من الرمزيّة وتمثيل القيم المجرّدة.

الوظيفة التفسيرية: الكشف عن حياة الشخصيّة من خلال الحياة الخارجية من مدن، ومنازل وأثاث وأدوات وملابس.

الوظيفة البنائيّة: إذ إن الوصف في تجسيده المكان يمنحه دلالة وأبعادا تجعله قادرا على تجسيد الواقع، فالوصف بتشكيلاتها التصويرية يسهم في بناء المكان وتشكيله داخل العمل الأدبي"(2).

ويلاحظ أنّ الوصف بدأ ينحسر في القصيدة المعاصرة إذ إنّها أخذت تعتمد على "تقنية وصفيّة من سماتها، اندماج الدّاخل بالخارج، فالوصف الذي تمدّد أفقيا في قصيدة السّرد الكلاسيكيّة، شهد انحسارًا كثيرا في القصيدة الحديثة، حيث استعيض عنه بذكر رموز وإحالات بعيدًا عن المباشرة والاستطراد .

كذلك كان لاستخدام التّراسل الحسّي، والاهتمام باللون والرموز والأقنعة وما إليها سدّا لثغرة الوصف التي تركتها القصيدة الكلاسيكية كتبعة ثقيلة على السّرد الشّعري"(3).

---

(1) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص171.

(2) بتصرف، قاسم، سيزا (2004)، **بناء الرواية**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص108، ص114، 115.

(3) خلف، عبد الرزاق وحسين، يونس (2010)، الهيمنة السّرديّة وتقنياتها الإجرائيّة في النص الشّعري الحديث، **مجلة كلية التربية الأساسية**،الجامعة المستنصريّة،العراق،عدد 62، ص4.

ومن النماذج الشّعريّة التي تجسّد ذلك، قصيدة "في وصف رزان"للشّاعر مروان مخول، وفيها يصف طفلة اسمها رزان من الجليل كما ذكر في هامش القصيدة، ويلاحظ أن وصف الشخصية اتسم بالحركة والتدفق والتسارع .

يقول:

"أبهى وأحلى من حرير

يجرح البرد المكابر دفؤه

هي طفلة من صلب أم

ما أتاها الطلق إلا في بلوغ الحمل

من بطن الخيال

عينان واسعتان مثل المرج لا

أوّل ولا آخر

عقدان في عنق الخليقة

أنفها زحل

حبق على كتفي وآخر من تجلي الطفل

مرآة لما في الرّوض من صدف

وتر يشدّ الشرق في عودي

كنهر شمشم المسلك

جئت خطاي لأجل ما

رسم الجمال منابع الأوصاف

في عبث أنيق

علم الدرب التي تحنو إلى

قدمين من مرمر

صباح الخير يا إشراقة العسل"[1]

يجسد عنوان في وصف رزان مسافة قريبة لعدسة الكاميرا، فالشاعر يركز في الوصف على شخصية رزان التي تشكل إيهاما بواقعيتها، ويبدو أنّ لفظة وصف التي جاءت في العنوان تمهّد للمتلقي الوصف المفصّل لشخصية رزان .

ويلاحظ أنّ الشّاعر بدأ قصيدته باسم تفضيل ليجعل المتلقي أمام صورة جماليةجمع فيها بين الجمل الوصفية والسردية، لتتابع بعدها أوصاف الشّخصية بكيفية تعتمد على الانزياحات اللغوية والاستعارات والمفارقات التصويرية، وكأن المتلقي يشاهد بعدسة كاميرا أوصاف الشخصية. ويجسّد الشاعر المكان والكوْن في وصف شخصية رزان، وهذا ما أنشأ لغة تأويلية تمنح المتلقي مساحة للتأويل، كمايلاحظ أن الوصف جسد انفعالات الشاعر وعواطفه وأحاسيسه وهذا ما جعل صوت السّارد يظهر في القصيدة، الأمر الذي أضفى حركة على السرد .

ويُرى أنّ توظيف الوصف هنا تضمن وظيفة جماليّة وتعبيرية، فالشاعر يقدّم أوصافا يصوّر فيها جمال الشّخصيّة، كما أنه يجسّد مشاعره وعواطفه في القصيدة، "فالواصف لا يقرّب بين الشيء الموصوف والمرجع الواقعي وإنّما يباعد بينهما متعمّدًا، فيكتشف أنّه لا ينسخ واقعًا سبقه بل يخلق باللغة، وفي اللغة مرجعًا جديدًا"[2].

وهذه القصيدة بما تضمنته من استعارات ومفارقات تصوريّة، جعلت المتلقي ينتبه إلى الشخصيّة المراد تصويرها .

كما أنّ الصورة بما تتضمّنه من لون، ورموز، وتراسل حواس، جعلت المتلقي يرى المكان في الشخصيّة والشخصيّة في المكان، وكأن الشاعر أراد تصوير المكان من خلال الشخصية

فالمتلقي يرى مشاهد متنوّعة من المكان من خلال الأوصاف الماديّة لشخصيّة رزان .

ز) الضمائر:

يعد توظيف الضّمائر من التقنيات التي عمد الشّاعر العربي المعاصر إلى استلهامها من الرّوايّة والقصّة، الأمر الذي كان له أثر في تجسيد الرؤية، فهناك قصائد يوظف السّارد فيها ضمير الغائب، وأخرى تتضمّن ضمير المخاطب، وقصائد تتضمّن ضمير المتكلم، وهناك قصائد تتنوّع فيها الضّمائر، وهذا ما يحقق التنوّع والدّهشة والثراء في النّص الشّعري .

---

(1) مخول، مروان، **أرض باسيفلورا الحزينة**، ص38، ص39.

(2) العمامي، محمد نجيب (2005)، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**، ط1، صفاقس الجديدة، دار محمد علي للنشر، ص205-206.

***ضمير الغائب:**

يرتبط ضمير الغائب بالسّرد الملحمي، كما أنّه انتشر في السّرود القديمة .

ويجسّد ضمير الغائب، "وسيلة صالحة، لأن يتوارى خلفها السّارد، فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات. . . كما أنّ استعماله، يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السّردي كل شيء، وذلك على أساس أنّه كان قد تلقى هذا السّرد قبل إفراغه على القرطاس"[(1)].

ومن النماذج الشّعريّة التي عمدت إلى توظيف الضّمير الغائب، قصيدة "هم فتية"للشاعرالأسير تحرير البرغوثي، التي يصور فيها مجموعة من الفتية الذين ثاروا بوجه الظلم والطّغيان، وكان الشاعر قد كتبها في سجن عسقلان عام 2002 .

يقول :

"يوما أتاني حاملا قصص التعانق في الحقيقة والخيال

كانوا جميعا قطعة الليل المضيء

توافدوا حول الهلال

لاشيء يمنعهم ويثني نصلهم

ليعيش موال العراقة في الشّمال

تتسابق الجمل السريعة قافزات من لسان

ساكن جوفا يطارد منذ أيام طوال

فرصاصهم ماكان ينطق عن هوى

عيبال يسمعهم ويفهم أين كان الانحناء

وأين قد ولد الرّجال

صعدوا لتأتينا الرواية من جراحات الجبال"[(2)]

يلاحظ أن الشاعر بدأ العنوان موظفا ضمير الغائب "هم فتية"، كما أنّه حدد المرحلة العمرية للشخصيات لتقريب صورة الغائب للمتلقي، إن توظيف ضمير الغائب في هذا المقطع لم

---

(1) مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية،** ص154.

(2) البرغوثي، تحرير، **ماذا يريد الموت منا،** ص94.

يجعل السارد يستثني نفسه من الحدث فوجوده يكسر رتابة السرد، كما يجعله شاهدا على الحكاية، وجزءا منها، وهذا ما يظهر في بداية القصيدة، بقوله: يوما أتاني .

إلا أن شخصية السارد تبدأ بالانسحاب، لإظهار شخصية الفتية بالصّور الوصفية والسّردية والتركيز على أفعالهم وأرائهم وأفكارهم وعلاقتهم بالمكان وارتباطهم به، وهذا يدل على اهتمام السارد بتصوير بطولة الشخصيات .

ويلاحظ أنّ توظيف ضمير الغائب يقوّي الحكاية، ويمنحها جاذبية وتشويقا مما يجذب انتباه المتلقي ويجعله يترقب تطور الأحداث .

ومن القصائد التي وظفت ضمير الغائب، قصيدة"سواد أول"، للشاعر"زهير زقطان"، وفيها يجسّد رؤيته للعالم، بتوظيف قصّة قابيل وهابيل، فالصراع ممتدّ على مرّ العصور، لهذا تم استحضار هذه القصّة، التي تجسّد أوّل صراع إنسانيّ .

يقول :

"الطائر الذي يغطّ لونه

في حلكة السّواد

القاتل القتيل في السّماء

يعيد نبش ما يجول في غياهب الكتاب

يذيع جملتين من مناجم التّراب"[(1)]

إنّ توظيف ضمير الغائب، منح القصيدة تشويقا، جعل المتلقي ينتبه لما يصوّره السّارد من أحداث، فضمير الغائب، أضفى جاذبية على القصيدة، كما جعل السّرد يتدفق، ويحفز ذهن المتلقي على تخيّل الأحداث، والتفاعل معها .

***ضمير المتكلم:**

يلاحظ أنّ توظيف ضمير المتكلم في السّرد، يجعل المتلقي يعيش الحدث ويتفاعل معه سريعا، باعتبار الرّواي شاهدًا عليه، وكأنه يروي سيرته الذاتية .

"فلضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزّمنيّة والسّرديّة، بين السّارد والشّخصيّة والزّمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السّارد نفسه في هذه الحال إلى شخصيّة كثيرا ما

(1) زقطان، زهير (2012)، **سكن متبادل**، ط1، القاهرة، مصر، دار ميريت، ص49.

تكون مركزيّة. . . وضمير المتكلم يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف. . . وكأنّ ضمير المتكلم يحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع"[1].

وتستدعي العلاقة بين الراوي وضمير المتكلم، وبطل القصة الوقوف عليها :

"فالحقيقة أنّ راوي الرّواية لا يمكن أن يكون بطل الحكاية، لأنّ الراوي يروي ولا يفعل، بينما البطل يفعل ولا يروي، فالدوران مختلفان والشّخصيتان – وإن استخدمنا ضميرا واحدًا ودلّنا بالنتيجة على شخص واحد – مختلفتان. فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي ينتمي إلى زمن السرد فهما مختلفان على الأقل بالسن والخبرة"[2].

إلا أنّ الرّواي في الشّعر، يشارك في الحدث، وهذا ما يجعله يقترب من شخصيّة البطل .

ومن النماذج الشّعريّة التي وظفت ضمير المتكلم، قصيدة"موعظة لجمعة الخلاص"للشاعر سميح القاسم التي كتبت في 2008، وهي فترة شهدت فيها فلسطين أحداثا سياسية، منها العدوان على غزة، إضافة للاعتداءات المستمرة على الإنسان الفلسطيني، و الرموز الدينية والتراثية .

وتقع القصيدة في 8صفحات من القطع المتوسط، ويلاحظ أن ضمير المتكلم يمتد عبرها؛ ليجسد صوت الأنا الفلسطينية وعلاقتها بالأرض والتّاريخ .

يقول :

"على ملأ الله أعلن روحي وضوئي وأشهد فاشهد

أنا ملك القدس نجل يبوس وريث سلالة كنعان

وحدي

خليفة روح النبي القديم الجديد محمد

أنا ملك القدس لا أنت ريتشارد

أنا ملك القدس فاسحب فلولك

مراسي صعب ولحمي مر

فأطعم قطيع جيوشك لحم الكلاب

---

(1) مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص195.

(2) لطيف، زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ص121.

وأطعم قطيع الكلاب خيولك"[(1)]

يجسد ضمير المتكلم صوت السارد الذي يتّخذ صورة البطل المتمسك بتاريخه وأرضه وسلالته، فسيطرة صوت الأنا، يؤكد ويرسّخ رؤيتها وحقها في المكان، ومدى علاقتها مع الأديان والتاريخ، وكأن السّارد بذلك يقرأ على مسمع الآخرسيرته الذاتية وتاريخه الذي يجسد التاريخ الجمعي.

وعمد السارد إلى توظيف الرموز الدينية، والتاريخية، ليجسد انتماءه ومعرفته بالأرض وتاريخ وجودها، كما أن مواجهة الآخر بتوظيف(ريتشارد)، يجعل علاقة الآخر بالمكان وتاريخه منفصلة .

ويلاحظ أنّ ضمير المتكلم يجعل السّارد شاهدًا على الحدث، والمكان، والزّمان، والأشخاص، وهذا ما يجعله بطل الحدث، كما يجعل المتلقي يتفاعل مع وعي السّارد في مواجهته للآخر .

***ضمير المخاطب:**

يعد توظيف ضمير المخاطب في السّرد، وسيلة لتقريب المسافة بين الكاتب والمتلقي، كما أنه يجعل المتلقي جزءًا من الحدث، وهذا ما يجعل العلاقة بين الكاتب والمتلقي أكثر ألفة وقربا، ولعل قصيدة "صعود" لباسم النبريص بما تتضمّنه من توظيف ضمير المخاطب، قد جسّدت ذلك باعتبارالمتلقي جزءًا مهما في تكوين الحدث .

إلا أنّ وجود تقنية تيّار الوعي، "تجعل ضمير المخاطب يُستبدَل بضمير المتكلم أحيانا، في إشارة إلى أنّ الشّخصيّة تتحدّث إلى نفسها، إلى ذات بديلة إلى حدّ ما، في نوع من الديالوج الداخلي"[(2)].

وفي قصيدة منتصف الليل، يجسّد مريد البرغوثي ذلك من خلال تيّار الوعي، إذ إنه يحدّث نفسه بضمير المخاطب، وهذا ما سيتم الوقوف عليه في الفصل الثالث .

ومن النماذج الشّعريّة، التي وظفت ضمير المخاطب ضمن تقنية تيّار الوعي، قصيدة "ثلاثيّة ماذا إذن" تقع قصيدة "ثلاثية ماذا إذن؟" للشّاعر أحمد دحبور، في عشر صفحات من القطع المتوسط، إذ يصور فيها الشاعر اغترابه عن المكان المتمثل بالوطن، وذلك ضمن ثلاثة

---

(1) القاسم، سميح (2009)، **كتاب القدس**، ط1، فلسطين، بيت الشعر، وزارة الثقافة الفلسطينية، ص82.

(2) دومة، خيري (2009)، **صعود ضمير المخاطب في السّرد المصري المعاصر**، مجلة بلاغات، ع1، المغرب، ص96.

مشاهد موسومة بعناوين مختلفة: الأول: درج البناية، الثاني: المسرح المهجور، الثالث: مغامرة آخر الزمان.

إنّ هذه المشاهد الثلاثة، تجسّد الرؤية الكلية للقصيدة، فعلاقة الشّاعر مع المكان تتسم بالاغتراب، وهذا ما جعله يوظف تيار الوعي مخاطبا ذاته على امتداد القصيدة، إذ يلاحظ المتلقي اغتراب السّارد عن بيته في المشهد الأول، ثم يلاحظ اغترابه عن المسرح والجمهور في المشهد الثاني، لينتهي في المشهد الأخير بتجسيد اغترابه عن الوطن .

و قد عمد السارد إلى توظيف تيار الوعي، وهذا ما جعله يحاور ذاته بضمير المخاطب، إذ يلاحظ المتلقي أنّ الأسئلة تتدفق في ذهن السّارد، الأمر الذي جعل حركة السّرد تتسم بالتتابع والتوتر، كما أن الإيقاع كان متسارعًا .

واتسمت لغة القصيدة بالمشهديّة والكثافة، والتّدفق الدّلالي، و يلاحظ المتلقي أن كل مشهد يتكون من حدث وزمان ومكان، فالسارد في درج البناية ضاع عن بيته، وهذا يجسّد حالة التيه وانفصاله عن واقع المكان، لهذا كان الحدث متفرّعًا لتجسيد حالة السّارد الذهنية والتشابكات النّفسية التي سيطرت عليه :

"أتظنّ أمرًا هيّنا في عتمة الدّرجات

ألا يستجيب الباب للمفتاح؟

تزورّ الوجوه وتصفق الأبواب

هذا ليس بيتكَ

هل مررتَ به ولم يخطر ببالي؟"(1)

ويجسّد توظيف ضمير المخاطب في تيّار الوعي، اغترابًا عن الذات نفسها، كما أنّ تشخيص الأبواب ومنحها صوتًا يجسّد حالة الوحدة، والعزلة التي سيطرت على ذات السّارد في المكان، ويُلاحظ أنّ الباب يتّخذ سمة الإغلاق، وهذا بدوره جعل صوت السّارد في دائرة ذاتية مغلقة .

وينتقل السارد في المشهد الثاني من القصيدة، إلى تجسيد حالته الشّعورية والنّفسيّة من خلال المكان(المسرح)، الذي فقد وظيفته في بث الحياة:

"هذا مسرح قبر

وبدلت الستارة بالكفن

---

(1) دحبور، أحمد (1999)، **جيل الذّبيحة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، ص78.

ماذا إذن؟

أتظن أمرا هينا

ألا يكون المسرح البلدي معمورا

وأني قد حسبت الرمل جمهورا"[1]

يلاحظ أنّ ذاتية الشاعر تمتزج بشخصيّة السّارد، الذي ما زال يخاطب نفسه، كما يلاحظ أنّ علاقته بالمكان والشخصيّات تتسم بالاغتراب .

وعمد الشاعر إلى توظيف التّضاد والرموز والمفارقات، وهذا منح القصيدة طاقة فنيّة وإيحائيّة، ويبدو أنّ ذات السّارد، لديها موقف من الفكر الجمعي، فالمكان الذي يجسّده المسرح تحوّل من مكان مفتوح ممتد يبث الحياة، إلى مكان يتسم بالإغلاق، فالسّتارة تجسّد البدايات، والكفن يدل على الموت والنهايات وهذا يجسّد فقدان الأمل من الواقع، وهذا ما جعل السّارد مستمرا في توظيف تيّار الوعي، وتكرار الأسئلة على نفسه، الأمر الذي يجعل المتلقي يتفاعل مع ذات السّارد ويتأمّل في واقعه .

ويجسّد السّارد في المشهد الثالث، علاقته بالوطن، وتغيّر المواقف :

"ألديك بعد مغامرة؟

هب أنها هبّت وجن القلب

أين الناس؟

هل ستقود وحدك في الدّروب مظاهرة؟

أتظنّ أمرًا هيّنًا

أنا معا كنا معا في الرّيح تجمعنا المنافي

ثم فرقنا الوطن

ماذا إذن؟

ماذاإذن؟"[2]

---

(1) دحبور، أحمد، **جيل الذّبيحة**، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص85.

يلاحظ أنّ السّارد يستمر في توظيف تيار الوعي، ومخاطبة ذاته، كما أنه عمد إلى تقديم سيناريو افتراضي لتشكيل صورة ذهنيّة تتضمّن القيام بمغامرة لأجل الوطن، إلا أن هذه الصّورة الذهنية سرعان ما تتلاشى، حين يستمر تدفق الأسئلة في وعيه، فعلاقة الشّخصيّات مع المكان منفصلة، ويجسّد تكرار ماذا إذن؟الحالة الشّعوريّة تجاه المكان والزّمان، الأمر الذي جعل السّارد في دائرة معزولة عما يحيط به، ويلاحظ أنّ نهاية القصيدة تنطوي على تكرار ذات السّؤال، وهذا يجسّد استمرار الحالة الشّعورية التي يعيشها السّارد، وامتدادها اللانهائي .

وفي قصيدة أخرى له، عنوانها"رائحة السّفرجل"عمد أحمد دحبور، إلى تجسيد رؤيته في الاغتراب عن الوطن بتوظيف ضمير المخاطب، وضمير المتكلم، وهذا ما يجسّد مونولوجا داخليّا.

"حجرت عليك الذاكرة

فادخلْ، ونمْ

لم تأتِ رائحة السّفرجل بالملذةِ

بل غصصتُ، ولم يمرّ النور من غبش النوافذ

بل قرصتُ من البعوضِ"[1]

فالقصيدة تنطوي على موقف يتّخذه السّارد من محيطه، لهذا بدأ حواره الدّاخلي بتوظيف ضمير المخاطب، ثمّ راوَح بينه وبين توظيف ضمير المتكلم، ويلاحظ أنّ السّارد غير قادر على استرجاع الذاكرة في بداية القصيدة، لهذا عاد إلى توظيف ضمير المتكلم، وكأن هناك مسافة بينه وبين ذاته .

*** تعدد الضّمائر:**

يؤدي "تعدد الرواة، إلى تعدد الضّمائر، وهذا ما يُضفي على النسيج السّردي واللغوي، المزيد من الحيويّة والتنوّع، ويُسهم في تقديم المادّة بموضوعية أكبر"[2].

وتجسّد النصوص التي تنطوي على صراع، "حوارًا بين موقعين فعليين، لكل منهما هويّته الأيديولوجيّة. . . . وفي مثل هذه النصوص ليس من بطل يستأثر بفعل القص وبانتباه القارئ أو وعيه، فليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدّلالات"[3].

---

(1) دحبور، أحمد (2004)، **كشيء لا لوزم له**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، ص52.
(2) ماضي، شكري (2005)، **الرواية والانتفاضة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص36.
(3) العيد، يمنى (1986)، **الراوي والشكل**، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، ص85.

وهذا ما تجسّد في قصيدة الخروج إلى الحمراء، التي تضمّنت تعددا في الرواة، والضمائر مما جعل المتلقي أمام وجهات نظر متعددة.

"وتعدد الرواة ليس دومًا رديف التنوّع، والاختلاف، فقد يتعدّد الفرع، والأصل واحد، وقد ترد كل الأصوات إلى صوت واحد ووحيد"[1].

وهذا ما تجسّده قصيدة "بوح الأمكنة"[2]، للشاعر سميح محسن، التي يوظف فيها شخصيات متعددة، هي:

(الفدائي، الفدائية، الصبي الذي باغتته الرصاصات في ساحة المدرسة، الفتاة التي لم تعد في الظهيرة، العجوز التي بعثرتها شظايا الصواريخ)، ويلاحظ أن هذه القصيدة تمتزج فيها الضّمائر، حيث يتحرّك ضمير المتكلم، ليواجه الآخر الصهيوني موظفا ضمير الجمع، ثم يتم توظيف ضمير الغائب الذي يجسّد علاقة الراوي بالزّمن، وهذا ما يحقق مساحة سرديّة، تتحرّك فيها الذوات تجاه الضمائر الأخرى، الأمر الذي يكسر رتابة السّرد، ويجعل المتلقي يتفاعل مع الحدث، يقول:

"يقول الصبي الذي باغتته الرصاصات في ساحة المدرسة :

دعوني أتم غناء النشيد القديم

على عزف عصفورتين تكحلتا

في غبار الطريق إلى الناصرة

تقول الفتاة التي لم تعد في الظهيرة

لا تغسلوا عن جدار الكنيسة

بالماء، والزهر، لون دمي

دعوني أعلقه لوحة فوق أسوار عكا"[3]

إنّ تعدد الرّواة في القصيدة، يجسّد صوتًا واحدًا يتضمّن شهادات تجاه القتل الذي يمارسه الآخر الصّهيوني، الذي لا يفرّق بين الفئات العمريّة، والدّينيّة، والاجتماعيّة، وبين اختلاف الأمكنة، إنّ توظيف صوت الشّخصيّات التي تروي بصوتها الحدث، ينطوي على صوت واحد تتفرّع عنه هذه الشهادات .

---

(1) العمامي، محمد نجيب، **الراوي في السّرد العربي المعاصر**، ط1، تونس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ص205.

(2) محسن، سميح (2012)، **في غيابة الليل**، ط1، رام الله: منشورات مركز أوغاريت الثقافي، ص38-41.

(3) المصدر نفسه، ص39.

ومما تقدّم، يلاحظ أنّ الشّعر الفلسطيني المعاصر، عمد إلى توظيف التّقنيات السّرديّة القصصيّة، والمسرحيّة، الأمر الذي ترك أثرًا على البناء الفنّي للقصيدة، كما أكسبه أبعادًا دلاليّة. وأضفت التقنيات السّرديّة المسرحيّة طابعًا دراميًا على القصيدة، وهذا بدوره حقق علاقة جديدة مع المتلقي.

ثالثا: الصّورة السّرديّة السينمائيّة

تعد العلاقة بين الشّعر والسّينما علاقة متداخلة، فالصّورة تجسد نقطة تقاطع بينهما، إذ يسعى الشّاعر من خلالها أن يشكّل قصيدته .

والسّينما في اعتمادها على الصّورة المتحرّكة التي يدخل في تكوينها العنصر الصّوتي، تحقق الجاذبيّة والدّهشة للمشاهد، كما أنّ قدرتها على التحكم بالمَشاهد عن طريق اللقطات القريبة والبعيدة ووصف المشهد العام من زاوية عين الطائر، يمنحها انسيابيّة وقدرة على تجسيد الرّؤية، ويمثل المونتاج في إعادة ترتيبه اللقطات والمشاهد إضافة جماليّة ودلاليّة على الصّورة المتحرّكة، وهذا جميعه حفز الشّعر على تجديد أدواته وأساليبه لمواكبة هذه الثورة التصويريّة .

فالشّعر المعاصر في سعيه للتجديد أخذ ينفتح على الفنون التي تضفي ثراء مشهديّا على تصويره الشّعريّ، ومع تداخل الأجناس الأدبيّة كان للسينما دور في تحفيز الشّعر على الاستفادة منها "فتركيبة فن السينما الحديثة، تتألف من حصيلة الربط بين الصّورة والكلمة"[1].

إلا أنّ السّينما"فن يختلف عن الفنون القوليّة؛ لاعتماده بصورة أساسيّة على الصّورة، والحركة، والمشهد المتنقل، ولكنّه في نفس الوقت يجمع مع فن الصّورة المتحرّكة الكلام والحوار، وبهذا يلتقي مع الفنون القوليّة باعتماده على القصّة التي تشكل في عصرنا جزءا كبيرا من الفنون القوليّة"[2].

والشّعر بما يتضمّنه من سرد يلتقي مع السينما في تصوير الجانب الحكائي، لهذا عمد إلى توظيف التقنيات السينمائية التي تجسّد رؤيته بكيفية مشهديةتجعل المتلقي يتأمل دلالتها، ويتفاعل معها، وسيتم توضيح ذلك من خلال الوقوف على مفهوم اللقطة وأحجامها، وزاوية عين الطائر، والمونتاج، وبيان الدلالة التي تجسّدها، وذلك فيما يأتي .

---

(1) فرايليش، سيمون (1994)، **الدراما السينمائيّة**، ترجمة غازي منافيخي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص109.

(2) الكبيسي، عمران (1982)، **لغة الشعر العراقي**، ط1، الكويت: وكالة المطبوعات، ص127.

أولا: اللقطة السينمائية:

يحتاج السينمائي لتجسيد رؤيته الإخراجيّة إلى المعرفة بالأسس التي تعينه على ذلك، وتعد اللقطة السّينمائيّة أهم هذه الأسس، فهي " الوحدة الصغرى للبنية الفلمية"[1]، كما "أنّ تسلسل لقطات متتابعة، من دون تغيّر مفاجآت زمنيّة يشكل جزءًا مستقلا أومشهدًا، وإنّ مجموعة من المناظر، أو الأجزاء المستقلة، تشكل قطعة، وإنّ عدّة قطع تشكل فيلما"[2].

وتتخذ اللقطات أنواعًا متعدّدة:

1) اللقطة القريبة(اللقطة الكبيرة):

"تظهر القليل جدا من الواقع إن لم نقل لا تظهر شيئا، وتركز على شيء صغير نسبيًا، الوجه الإنساني مثلا"[3].

2) اللقطة القريبة جدا (اللقطة الكبيرة جدًّا):

وهي: "اللقطة القريبة جدا من موضوع التصوير، والتي تجعله يملأ إطار الصورة وحده مثل وجه الإنسان أو أجزاء منه مثل العينين أو الأذن، أو الأنف والفم أو سماعة التلفون أوصندوق المجوهرات أو باقة الزهور في الأشياء مثلا، وهي تفيد التركيز على شيء معين وتوجيه الأنظار إليه من أجل تقوية الحدث الدرامي، وتعبئة الشعور وبعث الاهتمام بمجرى الأحداث أو تعميق أبعاد الشخصية، وهذه اللقطة من أهم خصائص الفن السينمائي التي يتميز بها الفلم عن المسرح وكذلك اللقطة القريبة"[4].

ومن النماذج الشّعرية التي تمثل اللقطة السينمائية القريبة جدا، قصيدة "عينان"، للشاعر"محمود درويش"، التي يصوّر فيها جمال العينين، ضمن فضاء أثيري جمالي.

يقول :

"عيْنَان تَائِهَتَان فِي الألوَان

خضْرَوَان قبْلَ العُشْب

زَرْقاوَان قبْلَ الفَجْر

---

(1) توروك، جان بول (1995)، **فن كتابة السيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، دمشق: دار نينوى، ص189.

(2) المرجع نفسه، ص193

(3) جانيتي، لو دي (1981)، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، ط2، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، ص27.

(4) مرسي، أحمد ووهبه، مجدي (1973)، **معجم الفن السينمائي**، ط1، القاهرة، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص33.

تقتبسَان لوْنَ المَاء

ثُمَّ تصَوِّبَان إلى البُحَيْرَةِ نظرَة عَسَلِيَّة

فيَصِير لوْنُ المَاء أخضَرَ

***

تكبُرَانِ إذا النُّجوم تنزهت فوْق السُّطوح

وَتصْغُرَانِ عَلى سَرِيرِ الحُبّ

تنفتِحَان كيْ تسْتقبلا حُلُمًا ترَقرَقَ فِي جُفون اللّيْل

تنغَلِقان كيْ تسْتقبلا عَسَلا تدَفقَ مِنْ قفيرِ النّحْل

تنطفئان كاللاشيء شعريا غموضا عاطفيا

يشعل الغابات بالأقمار، ثم تعذبان الظل :

هل يخضوضر الزيتي والكحلي فيّ أنا الرمادي المحايد؟"(1)

تدور هذه القصيدة في فضاء أثيري جمالي، فالشاعر يقوم بتصوير العينين ولونهما بتوظيف اللقطة القريبة التي تتضمن اللون والفعل والحركة والتأثير والتناقض، وذلك عبر سلسلة من الصور والتشبيهات والمفارقات والاستعارات، إذ عمد الشاعر إلى تقريب اللقطة إلى العينين لتحديد لونها من خلال تصويرها بما في الطبيعة من ألوان، ويلاحظ أن الشاعر اعتمد في التصوير على الإضاءة والتوقيت واللون والحجم فالتوقيت يتجسد في توظيف الزمن "قبل العشب، قبل الفجر" في محاولة للبحث عن تفاصيل اللون وهذا دلالة على أن لون العينين أسبق من الزمن وهذا ما يجسد مفارقة جمالية.

ويعتمد الشاعر على لقطات سريعة متحركة تجلت بتوظيف الأفعال المضارعة (تقتبسان تصوبان تكبران، تصغران، تنفتحان، تنغلقان، تنطفئان) إذ يلاحظ أن حركة العيون وحجمها في هذه اللقطة القريبة المتتابعة تجسد قوّة تأثيرهما في الطبيعة .

إن هذه اللقطة القريبة جعلت المتلقي يشاهد العينين من مسافة قريبة، ويرصد تحوّلات اللون وتأثيرها كما أن اللقطات في مجموعها، شكلت مشهدا سينمائيا مرئيا متدفقا بالتأويلات والدلالات التي تحفز المتلقي على التأمّل في الكثافة التصويرية التي تجمع بين اللقطات المتتابعة .

---

(1) درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ص20-21.

3) اللقطة البعيدة:

"الأكثر تعقيدًا في السّينما، وهي المفضّلة لدى أغلب المخرجين الواقعيين، وذلك لأنها تشتمل على جزء كبير من الموقع، إضافة إلى الجسم الإنساني كاملا "[1].

4) أما اللقطة البعيدة جدا:

فهي "اللقطة التي تصوّر من مسافة كبيرة، تبلغ بعض الأحيان ربع الميل، وهي تقريبا دائما لقطة خارجية، وتظهر كثيرا من الموقع، اللقطة البعيدة جدا تستخدم كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تسمى اللقطات المؤسسة وإذا ما اشتملت اللقطات على أشخاص فإنهم يظهرون عادة كذرّات على الشاشة"[2].

ومن النماذج الشعرية على اللقطة البعيدة والبعيدة جدا، قصيدة "في البعيد هناك" للشاعر إبراهيم نصرالله،يقول :

"في البعيد هناك

واحة سقطت من يباس السّحاب

ولم يبق منها سوى حجلات تصيح

وحنجرة من رمال

في البعيد هناك

سهب لا تميل إلى ما يذكرها بالحروب القديمة

تحرس حلم فتاة تطير لموعدها دون خوف

فتاة تضيء كأغنية وكتاب

وفي مشيها ما يذكر هذا المدى بغزال

في البعيد هناك

سفن لا تعود إلى أصلها سفنا

كلما حملت للبعيد رجالا وعادت محملة بالظلال"[3]

---

(1) جانيتي، **لو دي**، **فهم السينما**، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص25-26.

(3) نصرالله، إبراهيم (2009)، **لو أنني كنتُ مايسترو**، الجزائر: منشورات اختلاف، ص10-11.

تجسد قصيدة "في البعيد هناك"، الاغتراب الذي تعيشه الذات تجاه واقعها وعالمها، وهذا ما جعل الشاعر يجسّد ذلك بمشهد سينمائي يتضمن لقطات مركزة ومكثفة، تباغت المتلقي بطاقتها الإيحائية ودلالاتها المتنوّعة الأمر الذي يجعله في حالة تأمل واستكشاف للعمق الدلالي .

ويشكل تكرار"في البعيد هناك"، المسافة التي بين الشاعر واللقطة المراد تصويرها، وكأنه بذلك يمهّد المتلقي لهذا الانتقال المخطط لعدسة الكاميرا .

و يلاحظ أن العلاقة بين اللقطات قائمة على القطع وهو: " صفة من صفات الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى"[1]، وهذا ما يجعل المتلقي يستكشف دلالة اللقطات من خلال المفارقات والاستعارات والتضاد والتجاور، وهذا بدوره يجسد تكثيفا للرؤية التي تمثل موقفا شعوريا يتسم بالاغتراب والتوتر، كما يجعل الصورة المشهدية تتسم بالتنوع والكثافة والطاقة الدلالية والفنية .

وتتسم اللقطات السينمائيّة في القصيدة، بوجود عنصر الحركة واللون، لكنها انطوت على حالة من الصّمت، مردّها عدم وجود الحوار المباشر أو غير المباشر .

وتبدو اللقطات البعيدة جدا في مواضع مختلفة، وهذا ما تجسّده لقطة السّفن التي تبدو غير واضحة الرؤية، وكذلك الشخصيات التي لم تحمل ملامح لبعدها، كقوله :

"في البعيد هناك

سفن لا تعود إلى أصلها سُفنًا

كلما حملت للبعيد رجالا وعادت محمّلة بالظلال"[2]

يلاحظ أنّ صورة السّفن تتلاشى، كما أنّ الشخصيات في انتقالها للبعيد، لم تظهر من ملامحها إلا الظلال، وهذا بدوره يجسّد الغربة والاغتراب في الأمكنة .

ومما تقدم يلاحظ أن اللقطات شكلت مشهدا سينمائيا يختزل دلالات متنوّعة وطاقة إيحائية وتنوعا، فالمتلقي كأنه أمام شاشة تنتقل فيها عدسة الكاميرا أمام لقطات متنوعة مختلفة وهذا بدوره يدفعه إلى التأمل، ويحفز ذهنه لاستكشاف العلاقات بين اللقطات .

---

(1) مرسي، كامل، وهبة، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص91.

(2) نصرالله، إبراهيم، **لو أنني كنتُ مايسترو**، ص11.

ثانيًا: زاوية عين الطائر:

تعد عين الطائر "الزاوية الأكثر تشويشا بالنسبة لكافة الزوايا إذ إنها تشتمل على المشهد مصورا من فوق الرأس"[1].

فزاوية الكاميرا، تستطيع تصوير المنظر العام، والفضاء المفتوح من الأعلى .

ومن النماذج الشّعريّة التي وظفت هذه اللقطة "قصيدة خمس نجوم"، لسميح القاسم التي يصوّر فيها واقع الوطن والمتخاذلين والمتآمرين الذين لا يشعرون بالانتماء إليه، ومن هنا جاء العنوان"خمس نجوم"تجسيدا لمن يرون الوطن مكانا للاستجمام فقط .

إنّ هذه الرؤية اقتضت أن يقوم الشاعر بتوظيف تقنية عين الطائر التي تصوّر المنظر الكليّ من مكان مرتفع يكون التصوير منه شاهدا على ما يحدث. يقول :

"أطل على رماد الأرض

من نجم الدّم الخامد

وصاح محمد العابد

لأنك لم تكن إلا بيادر قرية صغرى

منازلها من الطين

وطاحونا على نبع

ومعزى في سفوح المل

تحت رذاذ تشرين

وأطفالا حفاة

في كروم اللوز والرّمان والتين

لأنك لم تكن وطنا يليق بلكنة الأغراب

بكوك بأدمع السينما

على ثلج على ويسكي

على أرداف راقصة

---

(1) جانيتي، **لو دي**، **فهم السّينما**، ص31.

تهز لهم فتضحكهم

وتبكي وحدها تبكي

وتوصد خلفها الأبواب"[1]

في هذا المقطع الشّعري تصوّر لقطة عين الطائر المنظر العام للوطن، وهذا ما يظهر من الفعل أطل الذي يتضمن الكشف والاستكشاف لهذه المساحة الواسعة، إذ تتحرّك الكاميرا لتصوّر الفضاء الخارجي الممتد: رماد الأرض، بيادرالقرية، المنازل، الطاحونة، الأطفال، النبع، كروم اللوز والرمان والتين .

إنّ هذا الامتداد التصويري للأمكنة المفتوحة، يجسد الطبيعة البسيطة التي تشكل مفهوم الوطن، إلا أن هذا لا ينسجم مع رؤية المتخاذلين الذين عمد الشاعر إلى تصوير سلوكياتهم بلقطة مكبّرة في مكان مغلق تظهر به ادعاءاتهم .

إن انتقال الشاعر من تصوير الفضاء الخارجي إلى الفضاء الداخلي جسد حجم التفاوت بين الوطن في صورته الحقيقية والوطن في رؤية المتخاذلين المنفصلة عن الواقع والحقيقة .

كما أن هذا التصوير شكل صورة شعريّة سردية تتضمن شخصيات وأمكنة، إنّ هذه الصورة الشعرية السردية تتضافر مع الصور الجزئية لتستمد جاذبيتها وتماسكها وطاقتها الفنية من الفضاء الخارجي والداخلي، فالمتلقي يستطيع أن يستكشف من خلال الصورة الشعرية وتكوينها دلالات متنوعة تساعده على أن يرى التناقض والتفاوت في رؤية الوطن .

ثالثا: المونتاج:

هو "تنظيم المشاهد واللقطات المُصوّرة"[2]، كما أنه "عمليّة فنيّة وحرفيّة في وقت واحد، تقوم أساسًا على عمليتي القطع، واللصق، وتركيب اللقطات في السّياق الطّبيعي، ليطابق السّرد الفيلمي"[3].

ويعد المونتاج من الوسائل السينمائيّة التي تقوم بإنتاج علاقة جديدة بين اللقطات السينمائيّة بعد تجميعها "ويمثّل المونتاج في لغة السّينما، مايقوم به النحو في لغة الشّعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعليّة، ومفعوليّة، فضلات مكملة"[4].

---

(1) القاسم، سميح (2000)، **سأخرج من صورتي ذات يوم**، ط1، عكا: منشورات مؤسسة الأسوار، ص29.
(2) الخطيب، أحمد:(2000)، **معجم المصطلحات الفنيّة والهندسيّة**، ط5، بيروت:مكتبة لبنان ناشرون، ص386.
(3) مرسي، أحمد ووهبه، مجدي (1973)، **معجم الفن السينمائي**، مصر: الهيئة المصريّة العامة للكتب، ص92.
(4) فضل، صلاح، **قراءة الصّورة وصور القراءة**، ص40.

وهذا ما يتضح من خلال أنواع المونتاج السينمائي، التي تجسّد الدلالة والرؤية السّينمائيّة.

ومن أهم أنواع المونتاج التي سيتم الوقوف عليها:

(المونتاج على أساس الترابط، المونتاج المبني على التناقض، التماثل).

أ- المونتاج على أساس الترابط:

يقصد به:"تقديم مجموعة من الصّور، أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطارًا عامّا للرؤية الشّعريّة. . . ويعتمد الشّاعر على ترتيب اللقطات في رسم الجو النفسي على أساس الترابط بين اللقطات، لأن كل لقطة من هذه اللقطات المتناثرة تقدم بُعدا من أبعاد هذا الجو النفسي، بحيث لا ينتهي القارئ من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده"[1].

ومن النماذج الشّعريّة قصيدة البنت الصرخة، لمحمود درويش، التي يجسّد فيها صرخة بنت فقدت عائلتها على يد العدو الصهيوني بغزة، وهذا ما جعل صرختها تتجاوزالمكان والزمان نحو الأبد، ومن هنا كان توظيف المونتاج القائم على الترابط الزّمني لتجسيد الصرخة الممتدة التي تجسد المعاناة المستمرة .

يقول :

"على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أهلٌ

وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ

وفي البحر بارجَة تتسَلّى

بصَيْدِ المُشَاة على شاطئ البحر

أربعَة ٬ خَمْسَة ٬ سَبْعَة

يسقطون على الرمل، والبنتُ تنجو قليلاً

لأنَّ يدًا من ضبابْ

يدًا ما إلهيَّـة أسْعَفتها، فنادتْ: أبي

يا أبي! قمْ لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا

(1) زايد، علي عشري (1977)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، مصر، دار الفصحى للطباعة والنشر، ص229-230 .

لم يُجبْـــها أبوها الـمُسَجَّي على ظلِّهِ

في مهبِّ الغيابْ

دَمٌ في النخيل، دَمٌ في السحابْ

يطير بها الصوتُ أعلى وأبعدَ مِنْ

شاطئ البحر. تصرخ في ليل بَرّية،

لا صدى للصدى

فتصير هي الصرخة الأبديَّـة في خَبَرٍ

عاجلٍ، لم يعد خبرًا عاجلا

عندما

عادت الطائرات لتقصف بيتًا بنافذتين وبابْ"[(1)]

يلاحظ في القصيدة أن هناك مشهدين لحدثين مختلفين يتطوران معا، فالحدث الأول يتمثل بتصوير البنت الموجودة على الشاطئ وتصوير كل ما يحيط بها بلقطات متسلسلة (الأهل، والبيت، نافذتان وباب). أما الحدث الثاني فيتمثل بتصوير آلة الحرب التي تمارس تسليتها بقنص الناس وقتلهم فتقتل الأب .

فتأتي صرخة البنت، ثم تعود البارجة لقصف البيت.

إن هذين الحدثين المختلفين، يتطوّران معا في القصيدة في نفس الزمن، وهذا ما جعل المونتاج القائم على الترابط الزمني، يشكل مشهدا سينمائيا ممتدا في الزمان والمكان، الأمر الذي جعل المتلقي يعيش الحدثين، ويتفاعل معهما .

ويلاحظ أن توظيف المونتاج حقق تماسكا وانسجاما في الصورة المشهدية السينمائية فالصرخة جسّدت الخيط والرابط الممتد الذي جمع بين حدثين مختلفين، وذلك من خلال المونتاج لتحقق الانسجام والتناغم الموضوعي والبنائي للصورة الشعرية السردية السينمائية في القصيدة وهذا ما جعل الصرخة تشكل صورة كليّة متضافرة يستطيع المتلقي من خلالها أن يتأمل الأحداث ويتفاعل معها ويتأثر بها .

---

(1) درويش، محمود (2009)، **أثر الفراشة**، ط2، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ص17.

ب- **المونتاج القائم على التماثل:**

"هو تقديم حدثين متماثلين، وإن لم يكن هناك علاقة بينهما"[1]

ومن النماذج الشعرية قصيدة "في صيفهم تبكي السّماء "للشّاعر خالد الشّوملي، وهي قصيدة تجسّد التفاوت بين فئتين وجماعتين من النّاس .

يقول :

"في صيفهم تبكي السماء

وينقر المطر الرصيف

كناقر الأشجار يبحث جائعا

عن دودة قد شيّدت

قصرا لها خلف الجدار

في صيفنا تبكي السماء

وتغرق الطرقات في رمل كثيف

ترسل الصحراء ريحا من جراد

تختفي الأشياء يأكلها الغبار

في صيفهم في صيفنا

تبكي النساء سويّة

لا فرق في الصيفين

إن زحف الحصار"[2]

يلاحظ أن القصيدة تتضمن صورتين مختلفتين حرص الشاعر أن يبدأ كلا منهما بتركيب واحد (في صيفهم تبكي السماء، في صيفنا تبكي السماء)، فالبكاء هنا هو الرابط الذي يماثل بين صورتين مختلفتين .

---

(1) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** ص228.

(2) الشوملي، خالد، **لمن تزرع الورد،** ص56.

وتمثل الصورة الأولى في القصيدة مشهدا جماليا للمكان:

وينقر المطر الرصيف

كناقر الأشجار يبحث جائعا

عن دودة قد شيّدت

قصرا لها خلف الجدار

ويستطيع المتلقي من خلال هذا المشهد أن يستدل على المستوى الاجتماعي للشخصية التي تعيش فيه .

أما الصّورة الثانية فتجسد مشهدا سلبيا لتأثير الحدث في المكان

في صيفنا تبكي السماء

وتغرق الطرقات في رمل كثيف

ترسل الصحراء ريحا من جراد

فالمتلقي حين يتأمل هذا المشهد يستطيع أن يدرك حجم الفارق الاجتماعي للشخصيات بين المكانين إلا أن الشّاعر في نهاية القصيدة جمع الصّورتين معا وماثل بينهما، وهذا ما شكّل صورة مشهدية سينمائية ممتدة ومتماسكة قادرة على تجسيد الدلالة من خلال رابط التماثل(الحصار)، وهذا بدوره جعلها قادرة على تجسيد أبعاد دلالية وإيحائية يستطيع المتلقي أن يستكشف من خلالها أنه مهما اختلفت الطبقات المجتمعية والاتجاهات، فالحزن يظل شعورا إنسانيا ممتدا بين البشر لحظة الحرب .

ج- المونتاج القائم على التكرار:

"هو تكرار لقطة معيّنة، للإلحاح على الفكرة التي تحملها"[(1)]

ومن النماذج الشّعريّة قصيدة أيدٍ للشاعر صلاح أبو لاوي، الذي قام بتوظيف اليد وما تقوم به من فعل واليد تدل على السلطة وعلى تأثيرها في الواقع .

يقول :

"يد لا تقود الورود

إلى مطر ناعم في الحواس

---

(1) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ص228.

يد خاسرة

يد تسرق الخصب

من رحم الشعر

كي تلد الغرباء

يد عاهرة

ثم يكمل إلى نهاية القصيدة :

يد كالعاصفير تمنحنا حبّة حبّة

حبّها

وتعدّ لنا

لننام إذا ضاقت الأرض من حولنا

كفها

وتفيض غناء ليبقى لنا الحلم أجنحة

ومراكب

تلك يد شاعرة

يد

ينبت الزرع بين أصابعها

في الزمان الجديب

يد ماطرة(1)

يجسد الشاعر المونتاج القائم على التكرار، إذ عمد إلى تكرار كلمة اليد على امتداد القصيدة، وذلك في لقطات مشهديّة قصيرة متتابعة .

إلا أن الجزء الأول من القصيدة كان تكرار اليد فيه يتخذ دلالات سلبية، فاليد غير قادرة على العطاء والتطوير والفعل وترسيخ المبادئ .

---

(1) أبو لاوي، صلاح (2013)، **يدور الكلام تعالى**، ط1، فلسطين، بيت الشعر، وزارة الثقافة، ص28، ص35.

ثم انتقل الشّاعر في الجزء الثاني إلى توظيف اليد بدلالات إيجابية وذلك بلقطات مشهدية متتابعة تجعل ذهن المتلقي يتأمل في تكرارها .

إنّ توظيف التكرار الذي حققه الشاعر بين مشهدين متناقضين ، كان لتشكيل صورة شعرية مشهدية سينمائية تجسد التأثير النفسي والذهني لكل من الدلالتين، كما أنّ التكرار جعل المتلقي يكتشف تفاصيل كل (يد) ليحيط بجوانبها ويكشف أبعادها.

وهذا ما جعل التكرار ذا طاقة فنية كامنة توسع من أفق المتلقي للتأويل، كما أنه حقق صدمة للمتلقي الذي وجد نفسه أمام وعيين مختلفين .

ومما تقدم يلاحظ أن توظيف التقنيات السينمائية ترك أثرا في بناء القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر إذ إنّ المشهدية المكثفة المستمدة من التقنيات السينمائية جعلت المتلقي أمام لغة تخاطب ثقافة العين وفيها دعوة للتأمل ووالتحليل والربط والتفسير، بعيدا عن النبرة الموسيقية العالية .

فالتقنيات السينمائية التي تم توظيفها في النماذج الشعرية السابقة قامت بتجسيد الدلالة فنيا، وهذا بدوره جعل اللغة تتسم بالمشهديّة، التي تحفز المتلقي على التفاعل معها .

رابعا: السّرد في القصيدة القصيرة والطّويلة

حظي حجم القصيدة في النقد العربي القديم باهتمام كبير، إذ يجد القارئ في كتب التراث أنّ هناك من جعل طول القصيدة مستحسنا في موضوعات محددة كما عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، يقول :

"و تستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورات"(1).

فطول القصيدة يأتي للإحاطة بالمواقف العظيمة وتصوير ما تتضمنه من تفاصيل وأحداث ورؤى، أما قصر القصيدة، فتناوله النقاد العرب القدامى وأطلقوا على القصيدة القصيرة المقطوعة.

قيل لابن الزبعري: إنك تقصر أشعارك، فقال: "لأنّ القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل"(2).

وبناء على هذا الرأي، فإنّ قصر القصيدة مقترنٌ بالسماع، وسرعة الحفظ، والانتشار بين الجمهور، وفي العصر الحديث، ظهر مصطلح القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، الذي وقف عليه النقاد بين مفسِّر ومحلل ومُقارِن؛ إذ حظيت القصيدة القصيرة بتسميات متعددة فأطلِق عليها:

"القصيدة القصيرة أو الغنائية، والقصيدة الشعرية المركزة، والقصيدة التوقيعة، وقصيدة الضّربة، وقصيدة القفزة، وقصيدة الدّفقة، وقصيدة الومضة، وقصيدة اللمحة، وقصيدة المفارقة وقصيدة الأسئلة، وقصيدة النفس الواحد، وقصيدة القصّ الشعريّ،و القصيدة الصّورة، والقصيدة الفكرة، والقصيدة الخاطرة والقصيدة البرقية والقصيدة العنقوديّة"(3).

يلاحظ من التسميات ربط القصيدة القصيرة بالغنائيّة، و هذا ما جعل بعض النقاد يفرقون بين القصيدة القصيرة والطويلة على هذا الأساس، فالقصيدة القصيرة ذات طابع غنائي بينما القصيدة الطويلة ذات طابع درامي.

---

(1) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (2001)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ت عبد الحميد هنداوي، ط1، لبنان، الدار النموذجية، ص168.

(2) المصدر نفسه، ص168.

(3) القصيري، فيصل (2006)، **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، ط1، عمّان: دار مجدلاوي للنشر، ص95-99

ومن النماذج الشّعرية، التي تتسم فيها القصيدة القصيرة، بالعمق والكثافة والاختزال، والطاقة الفنيّة قصيدة"سيّارة" للشاعرة شهلا الكيّالي، وهي قصيدة تجسّد رؤية السّاردة وفلسفتها تجاه العالم .

"سيّارة مزيّنة

تزفنا لبعضنا في لحظة الفرح

إلى فضاء الشّوق

(والأمل)

سيّارة حزينة

تزفنا لعالم التّراب

تريحنا من وطأة

(الألم)!(1)

عمدت الشاعرة إلى توظيف السّيارة؛ لتجسّد ثنائية الحياة والموت، كما قامت بتوظيف المونتاج لتجسيد مشهدين متناقضين، فيهما حدث، وشخصيات، وزمان، ومكان، الأمر الذي حفز ذهن المتلقي على التأمّل، فالمشهد الأول يبدأ بسيّارة مزيّنة. إنّ المكان هنا يرتبط بالحالة الشعورية للشّخصيات، وهذا ما جعل المشهد ينطوي على حالة من الفرح.

أما المشهد الثاني، فعمدت الشّاعرة فيه إلى تشخيص السيارة، ومنحها صفات شعورية تتمثل بالحزن، على الإنسان الذي انتقل إلى(عالم التّراب) .

إنّ هذا التناقض بين المشهدين، يجسّد واقع الإنسان، فالسّيارة رمز لرحلة الإنسان وتنقله بين الحياة والموت .

وتجسّد نهاية المشهد الثاني مفارقة، فالسّيارة حزينة، إلا أن الانتقال إلى عالم التراب يجسّد ارتياحًا للشّخصيّات، إنّ هذه المفارقة خلقت توترًا دلاليّا وتضادًا، يثير في ذهن المتلقي الأسئلة، التي تحفزه على التأمل في واقع الإنسان ونظرته للحياة وللموت .

(1) الكيالي، شهلا (2003)، **عندما تجيء الأرض**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ص19.

ومن النماذج الشّعرية التي تتضمّن فيها القصيدة القصيرة كثافة واختزالا وإيماء، قصيدة "صيرورة" للشاعر باسم النبريص، التي يجسّد فيها العلاقة بين الروح والجسد، والتحرر من المادة للارتقاء والسمو، يقول :

"وكما تشاء الرّوح في جياشنها

أنحلّ في طيني لأخلق من جديد

طينا به أطأ النجوم

أصير من سكّانها ألامس الأبد البعيد

وكما تشاء الروح تأمرني

ألبّي دامعا

لا ما يشاء الطين في طيني القعيد"(1)

يجسّد عنوان القصيدة"صيرورة"دلالة التحوّل والتبدّل والتغيّر، وهذا ما يرتبط بارتقاء الرّوح وتحررها من سلطة الجسد، وتتسم هذه القصيدة بكثافتها واختزالها وكفاءتها في تجسيد ثنائية المادة والروح ولعلها تجسّد موقف الإنسان من الموت الذي يعد تحولا وصيرورة وليس فناء.

ويلاحظ أن القصيدة توظف السّارد والحدث، و المكان، والزمان، في صورة سرديّة تتضافر عناصرها معها،كما يلاحظ أنّ القصيدة تتضمّن موقفًا فكريّا، يجعل المتلقي يتأمّل في دلالته من خلال هذه الكثافة الذهنية والتصويرية .

ومن النماذج الأخرى في القصيدة القصيرة، قصيدة اليرغول للشاعر يوسف عبد العزيز، الذي قام بتوظيف التراث ليجسد ذاكرة الإنسان تجاه المكان، والزّمان. يقول :

"كأفعى يعض الراقصين بصوته

ويتركهم صرعى

على دكة الليل

مريض يداوي الأرض بالصيحة التي

تدبّ كأظلاف الرّعود

---

(1) النبريص، باسم، **الأعمال الشعرية**، ص249

على التلّ

ولكنّه من فرْط رقته

بكى وأغمض أجفانا

وغمغم كالطِّفل"[1]

يلاحظ أنّ السّارد قام بتوظيف اليرغول ومنحه صفات حركيّة، الأمر الذي جعل المتلقي أمام مشهد مرئي يجسّد امتدادا بين الماضي والحاضر، فاليرغول آلة موسيقية تراثية ترتبط بالزمن الماضي، إلا أن تجسيده في لحظة الحاضر، هو تصوير لتأثيره في الشخصيات التي تمتلك ذاكرة ومخزونا شعوريا تجاه المكان والزمان، كما أنّ تشخيصه ومنحه صفات إنسانية (بكى، أغمض أجفانا، وغمغم كالطفل) يضفي حركة وأبعادا دلالية متعددة تجعل المتلقي أمام نهاية مفتوحة، ويلاحظ أنّ القصيدة على قصرها تتسم بالكثافة والطاقة الفنية والإيحائية التي تحفز ذهن المتلقي على التأمل وتثير فيه الأسئلة والرغبة في استكشاف العلاقة بين اليرغول والإنسان والواقع .

***

أمّا القصيدة الطويلة المعاصرة، فارتبط ظهورها بمجموعة من العوامل السياسية والثقافية، فالشّعر العربي بعد هزيمة 67 أخذ يبحث عن قيم فنية لتجسيد رؤيته، كما وقف الشاعر متأملا تحديات الواقع من جوانبه المتعددة، وهذا ما اقتضى مساحة لغوية في القصيدة يستطيع الشاعر من خلالها أن يجسّد رؤيته ويوظف إمكاناته التعبيرية والفنية وهذا ما حققته القصيدة الطويلة .

إلا أن الفرق بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة لم يكن على أساس الطول، يقول هربرت ريد :

"والحق أنّ الاختلاف يعتمد على مسألة الغنائيّة، فنحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية وتعني هذه أساسًا قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي، لأنها تعد للموسيقى وتغنّى ابتغاء إمتاع سريع وأنّه بالإمكان من وجهة نظر الشّاعر أن تحدّد القصيدة الغنائية بوصفها القصيدة التي تجسّد موقفاعاطفيا مفردا أو بسيطا. . . . . أمّا القصيدة الطويلة فهي التي توحِّد من خلال البراعة عددًا أو كثيرًا من مثل هذه الأمزجة العاطفيّة على الرغم من أنّ البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة يمكن أن تكون نفسها وحدة عاطفية"[2].

---

(1) عبد العزيز، يوسف (2013)، **الأعمال الشّعريّة النّاجزة**، ط1، رام الله، فلسطين، بيت الشّعر الفلسطيني، وزارة الثقافة، ص194.

(2) ريد، هربرت (1997)، **طبيعة الشّعر**، ترجمة: عمر شيخ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص60.

فالجوهر، هو الذي يميّز بين القصيدة الطويلةو القصيدة القصيرة، "إذ إنّ القصيدة الطويلة تعتمد على الفكرة، أما القصيدة القصيرة فتتسم بالغنائية أي يحكمها موقف شعوري واحد"[(1)].

وهذا ما كان موضع خلاف عند كثير من النقاد إذ يرى بعضهم :

"أنّ البناء الدرامي ليس حكرا على القصيدة الطويلة بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيا ما دام الغرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري"[(2)].

وتكثر الآراء حول معايير القصيدة الطويلة والقصيرة والفارق بينهما[(3)].

ويرى عزّ الدّين إسماعيل، أنّ القصائد الطويلة صورة بديلة للملاحم القديمة، يقول :

"ونستطيع أن نقرر وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبية أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة، قد ازداد وضوحا، ونماء، وتميزا، في العصر الحديث، ولم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة كالطول المفرط والمدة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة، وكما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه فأصبحت القصيدة الطويلة بديلا من الملحمة"[(4)].

ويُعَدّ ارتباط الملحمة بفكرة الصراع، عاملا رئيسا في توظيف الشاعر الفلسطيني القصيدة الطويلة لتجسيد صراعه مع الآخر الصهيوني، فكل ما تعانيه أرض فلسطين من ملاحم ومذابح ومجازر ومحاولة لطمس الهويّة، اقتضى شِعرا يتسم بالنزعة الملحمية .

ويظل السؤال كيف تجسد النزوع الملحمي السردي في الشّعر الفلسطيني المعاصر في الفترة الممتدّة من(2000-2010)، هذا ما سيتناوله الفصل الآتي .

---

(1) ريد، هربرت، **طبيعة الشّعر**، ص61.

(2) بغدادي، شوقي (1999)، **تحولات في بنية القصيدة العربيّة، مجلة الموقف الأدبي**، ع 3، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ص56.

(3) لمزيد من التفصيل انظر: رحاحلة، أحمد (2012)، **القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر**، ط1، عمّان: دار حامد. وانظر: حجازي، رقية (1994)، **القصيدة الطويلة في الشّعر العربي الحديث**، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.

(4) اسماعيل، عزالدين (2010)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ط7، القاهرة: المكتبة الأكاديميّة، ص213.

الفصل الثالث

النزعة الملحميّة في الشّعر الفلسطيني المعاصر

أولا: إضاءات حول الشّعر الملحمي

ثانيا: أثر النزوع الملحمي في بناء القصيدة

أولاً: إضاءات حول الشعر الملحمي

يعيش الإنسان في واقعه حالة من الصراع، لهذا عمد منذ القدم إلى تجسيد صراعه النفسي والفكري بشتّى الوسائل، ويعدّ شعر الملاحم اليونانية أبرز تجسيد لفكرة الصراع مع العدو الخارجي، وتخليد مآثر الأبطال .

فالملحمة عبارة "عن منظومة قصصية طويلة تعالج بطولات قوميّة وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتتميّز شخصيّات الملحمة بقوّتها الفائقة، سواء من الناحية الفيزيائيّة أو المعنوية إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالا إعجازيين قادرين على منازلة الآلهة نفسها"[1].

كما أنها: "عمل جماعي، صاغه شاعر واحد ملهم، استطاع من خلالها التعبير عن الرّوح الجمعي للإنسان، الإنسان نصف الإله الذي يتصارع مع الآلهة والجبابرة، ويصدّ عدوّا خارجيّا، ويخرج في نهاية المطاف منتصرًا"[2].

ونشأت الملاحم "في طفولة الشّعوب حيث يختلط التاريخ بالأساطير والخيال بالحقيقة، وحيث يكون الشعراء بمثابة مؤرخين للشعوب، وذلك لأنّ فن النقد لم يوجد بعد، فالشّعوب في ذلك العصر أيضًا، لكي تنشأ وتكبر، تشعر بالحاجة إلى وصاية الكبار، والأبطال بينهم"[3]

وممـا تقدّم يلاحظ أنّ الوعي الجمعي في ذلك الوقت، كان ينظر إلى القادة والأبطال باعتبارهم خارقين، لهذا منحهم صفات خارقة ومثاليّة وخارجة عن المألوف .

ومن نماذج الشعر الملحمي: "الإلياذة، التي تقع في أربعة وعشرين نشيدا، يتروح كل منها بين500 و800 بيت من الشعر فتقع فيما يقرب من ستة عشر ألف بيت من الشّعر"[4].

فالطول يعد سمة من سمات الشعر الملحمي؛ لأن تجسيد الصراع يقتضي مساحة لغوية كبيرة تتكئ على السّرد لتجسيد الأحداث والشخصيات والزمان والمكان .

وتتضمّن الملحمة اليونانيّة مجموعة من السّمات الفنيّة والموضوعيّة، أهمّها :

أوّلا: تصوير حدث يتسم بالرّصانة والجديّة، كحرب طروادة في الإلياذة والأوديسا، وهذا ما جعل أرسطو يقول في تعريفها: "الملحمة محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر الرّصين"[5].

---

(1) أرسطوطاليس، **فن الشّعر، تحقيق**، إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو، القاهرة، 1989، ص60.

(2) الصمادي، وائل (2012)، **الخطاب الملحمي**، ط1، عمان: دار الثقافة، ص125.

(3) فينسنت، سي (1954)، **نظرية الأنواع الأدبيّة**، ترجمة حسن عون، ط1، الاسكندرية: مطبعة الرويال، ص80.

(4) أرسطوطاليس، **فن الشّعر**، ص83.

(5) المرجع نفسه، ص 89.

ثانيا: تعتمد الملحمة على الخوراق والعجائبيّة والحكايات والأساطير والسّير الشّعبيّة، فهي "مركّب من الأسطورة، والخرافة والتّاريخ، والحكاية الشّعبيّة والأنساب"[1].

ثالثا: ترتبط الملحمة بالزّمن الماضي، يقول باختين: "إنّ الانتهاء والكمال،هما سمتان،من سمات الماضي الملحمي،مع مقاييسه الزّمنيّة والقيميّة"[2]، أمّا "الضمير المستعمل فهو الغائب، والرّوح التي ترتبط بها هي الرؤية الشّموليّة"[3].

رابعًا: يلاحظ أنّ راوي القصّة في الملحمة، "يروي قصّة تقليديّة، ولذلك فإن ولاءه ليس للواقع، ولا للحقيقة ولا للتسلية، ولكن للأساطير نفسها"[4].

والصّورة الشّعريّة في الملاحم"مستمدّة من اللغة المعاصرة لتلك الحقبة. . إلا أنّ المضامين مستمدّة من مغامرات الأمراء والأهوال التي يقابلونها مع رفاقهم في ميدان الحرب. . . وحيث تُحاك المؤامرات والدّسائس في الظّلام"[5].

وتتسم الملحمة بتعدد الأحداث التي تتصّل بالموضوع الأساسي، وهذا ما يجعلها منسجمة فنيّا وموضوعيّا، " إذ يمكن أن تصاغ بشكل سردي معالجة عددا من الأحداث التي تقع في وقت واحد، وإذا كانت هذه الأحداث متعددة ملائمة ووثيقة الصلة بالموضوع فإنها تزيد من حجم القصيدة"[6].

والملحمة قص، وسرد، وتتضمن عناصر السرد من حدث وشخصيات، وزمان، ومكان .

كما أنّ الحبكة في الملحمة متماسكة، والأحداث تدفع بعضها في تراتبية المقدّمة، والوسط، والخاتمة فالحبكة "يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد تام في ذاته، وكامن وله بداية ووسط ونهاية، وكأنها كائن حي واحد متكامل في ذاته، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها"[7].

(1) مارتن، والاس (1998)، **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة، ط1، ص45، ص46.
(2) باختين (1982)، **الملحمة والرواية**، ط1، ترجمة جمال شحيد، بيروت، معهد الإنماء العربي، ص36.
(3) القاضي، محمدوآخرون، **معجم السرديات**، ص419.
(4) مارتن، والاس، **نظريات السّرد الحديثة**، ص46.
(5) راغب، نبيل (1996)، **فنون الأدب العالمي**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ص43.
(6) أرسطوطاليس، **فن الشّعر**، ص 203.
(7) المرجع نفسه، ص 197.

أمّا القصيدة الملحميّة في العصر الحديث، " فشهدت الملحمة تطورا بحلول البطل الفرد محل البطل الشّعب أو العرق، وحلول القوى الاجتماعيّة الظاهرة محل القوى الغيبيّة"[1].

فالبطل موجود، إلا أنّ البطل المنتصر غير موجود، كما أنّ العجائبيّة وخوارق الأحداث لم تعد موجودة، فالفرد صار يؤمن بأنه صاحب الإرادة الحُرّة وهو من يصنع الحدث، كما أنّ النهايات لا تنطوي على الانتصار فهي تجسّد حقيقة الواقع .

وسيتم الوقوف على السمات الملحميّة في القصيدة الملحميّة المعاصرة في الجزء الثاني من هذا الفصل .

أمّا الملحمة في الأدب العربي القديم، فنجدها في النثر،أي في السير الشعبية التي اتّسمت بالطول وبالأبطال الخارقين: سيف بن ذي يزن، وعنترة العبسي، وسيرة الزير سالم، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة .

ويرى سليمان البستاني أنّ الشّعر العربي القديم، تضمّن كثيرًا من سمات الملحمة، وبنى رأيه على ما جاء به أبو زيد القرشي في كتاب جمهرة أشعار العرب[2]، الذي عمد إلى تصنيف أجود القصائد في مجموعات تحت مسميّات متعدّدة وبلغ عددها تسعا وأربعين قصيدة .

يقول البستاني: "فهذه تسع وأربعون منظومة، لتسعة وأربعين شاعرًا، إذا تصفحتها تبينت لك في كثير منها مزايا هذه الملاحم القصيرة المختصّة بلغة العرب، ولا سيّما ما قيل منها في الجاهليّة كالمعلقات، فإنك ترى فيها سرد الحوادث، وتفصيل الوقائع، وتمثيل المشاهد، وبداهة الفكر، ما يعد في أعلى طبقات الشّعر القصصي. . . . . فالمعلقات رأس الملاحم العربية، وأقربهن إلى منظومات الشّعر القصصي على ما يراد به في العرف معلقة الحارث لإفاضته في وقائع بكر وتغلب، وتغنّيه بفوز قومه، ونكال عدوّه"[3].

ويلاحظ أن البستاني بنى رأيه على قصائد تختلف في موضوعاتها، فهي تجمع المراثي، و المشوبات – أي أنّ أصحابها مخضرمون – كم أنّ هناك المُذهّبات أي المكتوبة بماء الذهب، وهذا يجعل المرء يتساءل عن سبب هذا التصنيف؟

(1) القاضي، محمد وآخرون، **معجم السرديات**، ص419، ص420.

(2) القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، تحقيق علي البجاوي، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.

(3) هوميروس (2011)، **الإلياذة** ، ترجمة سليمان البستاني، كلمات، عربيّة للترجمة والنشر، مصر، ص156.

إنّ أبا زيد القرشي في مقدّمة الكتاب بيّن أن سبب اختياره هذه القصائد يعود لأمر لغوي يقول: "هذا كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام الذي نزل القرآن بألسنتهم واشتقت العربية من ألفاظهم واتخذت الشواهد في معاني الحديث من أشعارهم"[1].

لهذا كان لابد من تصنيف القصائد ووضعها في مجموعات وفق قاسم مشترك يجمعها وينظمها ويرتبها، وهذا القاسم إمّا يتعلق بالموضوع كالرّثاء، وإمّا يكون لسبّب تاريخي أو غيره .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ القصائد تم اختيارها على أساس اللغة أولا، كما أنّ وضعها في مجموعات كان لأجل ترتيبها، فهي تتضمّن مواضيع متعددة .

والملحمة في موضوعها وبنائها تتخذ سمات وخصائص فنيّة محدّدة، ولا يعني وجود ملمح واحد كالصراع أنّ القصيدة ملحميّة، فالصّراع فكرة مستمرّة على مرّ العصور .

والوصف الملحمي لا يبنى على ملمح جزئي، لأن خصوصيّة الملحمة تكمن في بنائها وموضوعها وخصائصها الكليّة الشّموليّة، وتصنيف القصائد في جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، كان لأجل خصوصيّة لغويّة .

أمّا محمد مندور، فاتخذ موقفا من القصائد التي وُسِمَت بالملحميّة، يقول :

"في حين أننا لا نستطيع أن نطلق هذا المصطلح المحدّد، على القصائد التاريخيّة المطوّلة التي كتبها شعراؤنا في العصر الحاضر، مثل مطولة شوقي في تاريخ العرب والإسلام، أومطوّلة أحمد محرم التي سمّاها هو نفسه بالملحمة الإسلاميّة، أو غيرهما من القصائد المطولة المماثلة، ففن الملاحم يلوح أنه قد انقرض بانقراض العقليّة البدائيّة، والمرحلة الحضاريّة التي اتسعت له"[2].

يلاحظ أنّ محمد مندور أطلق مصطلح المطوّلات على هذه القصائد، ولم يمنحها سمة الملحميّة، ولعل مصطلح المطوّلات يجسّد موقفا من بنائها الفنّي والسّردي، كما أن المرء إذا نظر في هذه القصائد، فسيجد أنها لا تتضمن كثيرا من سمات الملحمة .

ويلاحظ أنّ لكل أمّة خصوصيتها التاريخية والاجتماعيّة والثقافيّة، وفكرة الصراع مستمرة على مر العصور، والملاحم اليونانيّة في بنائها الفني والموضوعي انسجمت مع ظروفها الحضاريّة والعقليّة التي تؤمن بالخرافات والأساطير والبطل الخارق، فكل شعر يجسّد رؤيته تجاه

---

(1) القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، تحقيق علي البجاوي، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص11.

(2) مندور، محمد (2006)، **الأدب وفنونه**، ط5، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر، ص51.

عالمه وواقعه وبيئته بما يتضمّنه من خصوصيّة، لهذا ليس من الموضوعيّة إخضاع شِعر لمعايير شعر آخر وجد في ظرف حضاري وفكري مختلف .

***

وقد مال الشّعر الفلسطيني المعاصر في المرحلة الممتدّة من 2000_2010 نحو الملحميّة، فهل جاءت القصائد متميّزة، أم مطابقة للملحمة القديمة؟وإلى أي تباينت هذه التّجارب الشّعريّة عن خصائص الملحمة القديمة؟

هذا ما سنتتبعه في الصفحات الآتية.

ثانيًا: أثر النزوع الملحمي في بناء القصيدة المعاصرة الفلسطينيّة

يتضمّن الشعر الفلسطيني خصوصية يكتسبها من واقعه، إذ يلاحظ أنه ينزع نحو الطابع الملحمي نتيجة للعوامل السياسية الممتدة، التي جعلته يبحث عن تفسير للصراع المستمر، فالعدو الصّهيوني الذي يمارس القتل، والتدمير، والأسر وطمس الهويّة على الذات الفلسطينيّة، جعل الشّاعر الفلسطيني يجسّد هذا الصّراع الذي يمس الفرد والجماعة، وكل ما له علاقة بالوجود الفلسطيني، ببناء فني سرديّ ملحميّ .

وفي هذا المبحث، سأقوم بدراسة ثماني قصائد شعريّة طويلة :

ثلاث منها اتّخذت شكل ديوان مستقل، وهي حالة حصار لمحمود درويش صدرت في 2002، منتصف الليل لمريد البرغوثي صدرت2005، وأنا متأسف لسميح القاسم صدرت في 2009، وتم اختيار هذه القصائد لتجسيدها الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني ببناء سردي يتضمن لوحات، ومشاهد، وشخصيات، وحوارا يمثل وجهات النظر لسرديتين مختلفتين .

وتجسّد هذه القصائد صورا متعددة للصراع بين الأنا الفلسطينيّة والآخر الصهيوني، لهذا سيتم كشف الرؤية الكليّة، وتتبّع السّرد في القصائد الثلاث، من خلال :

الحدث، الشّخصيّات، المكان، اللغة، الإيقاع .

في محاولة لاستكشاف مدى التلاحم بين الرؤية الكليّة والسّرد في القصيدة، واستخلاص القواسم المشتركة والاختلاف فيما بينها .

أمّا القصائد الخمس الأخرى التي تم اختيارها، فهي :

معلقة على جدار مخيّم جنين لخالد أبو خالد، يهوذا يهزّ جذع الثار لمريم الصيفي، قيامة سدوم ليوسف عبد العزيز، نشيد حارسات الكروم لعز الدين المناصرة، القدس لعبد الله رضوان .

تتميّز هذه القصائد بطولها النسبيّ وامتدادها، كما أنها تتضمن السرد وعناصره وتقنياته المشهدية والحوارية، وعمدت إلى توظيف الرموز الدينية والأدبية والتاريخية، والمفارقات والأضداد والمونتاج،وكل هذه العناصر تدفع المرء لتحليلها وبيان خصائصها وفنيّاتها .

أ) حالة حصار:

تعد "حالة حصار" قصيدة ديوان، تقع في 89 صفحة من القطع المتوسّط، وتتضمّن112 مقطعا شعريّا، وصدرت قصيدة حالة حصار[1] عام 2002م، وهي فترة شهدت الانتفاضة الفلسطينية الثانية، الأمر الذي جعل محمود درويش يقوم بتجسيد الصراع بين الذات الفلسطينيّة والآخر الصهيوني، ببناء فني ينسجم مع مستويات الحصار في ثنائيّة الأنا والآخر، ولهذا كان البناء الفني ملحميّا قصصيّا فيه شخصيّات، وأحداث، ومشاهد، وبنية حواريّة تسعى لتقديم وجهات النظر لطرفي الصراع، وهذا ما جعلها تتسم بالنزعة الملحميّة، إذ يلاحظ المتلقي أنّ القصيدة تتسم بالطول، كما أنها تصوّر صراعًا بين طرفين، و تتضمن الحكايات والأساطير، والغيبيات، وتوظف التراث والشخصيّات التاريخيّة والأدبيّة، والخيال، والتنبّؤ، كما أنّ الأحداث تبدو غير مألوفة، وتجسّد القصيدة البطل لكن دون انتصار .

ويبدو أنّ محمود درويش في حالة حصار يقدّم صوتا ومفهومًا إنسانيّا، وخطابًا شعريّا تأمليًّا فكريّا، ينأى عن المباشرة والتحريض والمحاكاة، فهو يحاول تحقيق رؤيته التي تتمثل باسترداد الآخر إلى المنظومة الإنسانيّة، التي انسلخ عنها بالنهج العسكريّ الدّموي، فاسترداد الآخر إلى الإنسانيّة وسيلة لتخليصه من الدّموية التي تشكل حالة الحصار الأولى له وللأنا العربيّة .

وانطلاقا مما سبق، يُلاحَظ أنّ حالة حصار اقتضت بناء سرديًّا يجسّد رؤية محمود درويش، لهذا تهدف الدّراسة إلى الوقوف على دلالة العنوان، و رؤية الشاعر في القصيدة ومحاولة إثباتها من خلال المقاطع .

كما تهدف الدّراسة إلى الوقوف على الرؤية الكليّة، و رصد السّرد في قصيدة حالة حصار، من خلال المكان والشخصيات والحدث واللغة والإيقاع .

دلالة العنوان:

يلاحظ أنّ عنوان حالة حصار يختزل دلالة عميقة وأبعادًا متعدّدة، فلفظة (حالة) تتضمّن في اسميّتها خصائص الفعل، فهي ترتبط بالاستمراريّة الزّمنيّة، وكأنّ هذه الحالة كانت ماضيا وستستمر وستبقى، ويُلاحظ أنّ إضافة لفظة حالة لحصار، بمثابة تخصيص على المستوى اللغوي والدّلالي، فلفظة حالة بإضافتها لحصار، جعلها محصورة به، مقيّدة بدلالته .

ويتضمن العنوان أبعادًا متعدّدة تشمل :

حصار المكان، حصار الزّمان، حصار التّاريخ، حصار الفكر، حصار الأنا، حصار الآخر .

---

(1) درويش، محمود (2002)، **حالة حصار**، ط1، بيروت، لبنان: رياض الرّيس للكتب والنشر

فالتّركيب اللغوي القائم على حذف المبتدأ، منح المتلقي هذه المساحة التأويليّة، وهذا ما تؤكده الرؤية الكليّة للقصيدة .

الرؤية الكلية:

تتمثل الرؤية الكليّة في حالة حصار باسترداد الآخر الصّهيوني إلى المنظومة الإنسانية، لأنّ العدو بحاجة إلى تحرير من حصار الدم والعنف والاعتقال؛ ليشعر بالإنسان العربيّ .

إن هذه الرؤية العقلانية تجسد موقفا من إنسانية الآخر الصهيوني، التي فقدت معناها أمام ممارساتها ضد الذات الفلسطينيّة، لهذا عمد الشاعر إلى مخاطبة الحسّ الإنساني للآخر بلغة موضوعية تخاطب عقله، لعله يتراجع عن أفعاله، ويصير إنسانا قادرًا على فهم معنى الحياة التي تريدها الذات الفلسطينية .

إنّ التحوّل في مخاطبة الآخر، وتخصيص حيز لغوي له، يعكس ديمقراطية الشاعر أمام هذا الصراع، فالشخصيات في حالة حصار، لا تمتلك صوتا غنائيا واحدا، فكل صوت يجسد أيديولوجيا، ووجهة نظر، وله مساحة حوارية .

إلا أن هذه الديموقراطية في هذا الحيّز الشعري، لم تجعل قصيدة حالة حصار محايدة، إذ يبدو انحياز محمود درويش للأنا العربيّة الفلسطينيّة ظاهرًا، فالأدب في نهاية المطاف يجسد موقفا ورؤية ووظيفة

ومِن مواضع هذا الانحياز مخاطبة العدو بصفة القاتل

"إلى قاتل :

لوتأملت

وجه الضّحيّة

وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة الغاز،

كنت تحررت من حكمة البندقية

وغيّرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية!"(1)

يلاحظ أنّ توظيف الأم في هذا السّياق الشّعري، يشكل محاولة للنهوض بالحسّ الإنساني لدى القاتل عن طريق الصّورة الذهنيّة المشهديّة، فهو مع تمسّكه بالمحرقة الثازيّة، إلا أنه يعيد

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص29.

إنتاج القتل، ولهذا تسعى القصيدة: " إلى تبديد الأوهام الصّهيونيّة ولا سيّما وهم استعادة الهويّة، وترى أن عقدة ضحايا النازيّة الذي تغذي نزوعهم نحو القتل وسفك الدّماء لا تسوّغ تحوّلهم إلى قتلة، أو إلى نازيّة جديدة، والقصيدة بهذا تكشف التناقضات التي تعصف بذهنيّتهم وممارساتهم"[1].

فمحمود درويش في حالة حصار، يريد أن يحرّر الآخر من الحصار الأيديولوجي، الذي يجعله يمارس النهج الدّموي ليؤكد ذاته الضّائعة .

"أيُّها الواقفون علي العَتبات ادخُلوا،

واشربوا معنا القهوةَ العربيَّة

قد تشعرون بأنكمُ بَشَرٌ مثلنا

أيها الواقفون علي عتبات البيوت

اخرجوا من صباحاتنا،

نطمئنَّ إلى أننا

بَشَرٌ مثلكم "[2]

في هذا المقطع هناك دعوتان مختلفتان، دعوة للواقفين على العتبات، ولمن يقفون على عتبات البيوت، فالعتبات في السّطر الأوّل ترمز للحد الفاصل بين الأشياء، ولهذا جاءت الدّعوة منه لحسم الأمر وشرب قهوة السلام ليشعر الآخر بإنسانيّته. أمّا الدعوة الثانية فهي تنسجم مع الواقفين على عتبات البيوت، واقتران العتبات بالبيوت هنا، يرمز لاقتحام، واختراق، وأسر، وتهديد، لهذا جاءت الدّعوة مختلفة بما يتناسب مع الفعل .

ويركز محمود درويش على موقف الذات الشّهيدة :

"الشّهيد يحذرني: لا تُصدّق زغاريدهنَ

وصدّق أبي حين ينظر في صورتي باكيًا

كيف بدَّلت أدوارنا، يا بنيّ،

وسرت أمامي؟

أنا أولاً

---

(1) ماضي، شكري (2013)، **أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشّعر**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص92.

(2) درويش، محمود، **حالة حصار** ، ص18.

أنا أولا"[1]

إن الثقافة في حالة حصار، هي ثقافة تدعو للحياة وللإنسان، فزغاريد الأمّهات لحظة فقدان الابن، ليست الصورة الحقيقيّة التي تعكس امتداد الحزن، إنما تشكل محاولة لقهْر الآخر والتغلب عليه، كما أنها تشكل نوعا من البطولة التي تحاول الأم الفلسطينيّة أن تتمثلها ظاهريا .

ويحرص محمود درويش على تجسيد معاناة الذات الفلسطينية التي تمسّ الإنسان، وما يحيط به، يقول:

"خسائرنا

من شهيدين حتى ثمانية

كل يوم، وعشرة جرحى

وعشرون بيتا وخمسون زيتونة،

بالإضافة للخلل البنيوي الذي

سيصيب القصيدة والمسرحية واللوحة الناقصة"[2]

يلاحظ أنّ الخسائر عند الأنا العربيّة الفلسطينيّة تبدأ بالإنسان وما يرتبط بوجوده(البيت، الزيتون)، إضافة لتجليات الإنسان في الثقافة (القصيدة، المسرحية، اللوحة)، فمع تعدد أشكال الخسارة يظل الإنسان هو الخسارة الأولى التي يتبعها المزيد من الخسائر .

وبناء عليه :

يُلاحظ أنّ الخلاص من الحصار يقتضي، أن يتخلى الآخر عمّا يمتلكه من فكر متطرّف لا يُسهم في إنجاز السّلام على المستوى الإنساني، إذ لابدّ من تحرير الآخر الصهيوني من حصاره الفكري، لتتمكن الذات العربيّة الفلسطينيّة من التحرر من هذا الحصار .

وتجسد الذات الفلسطينيّة دور البطل في هذا الصراع، فقدرتها على الاحتفاظ بإنسانيتها وتمسكها بالحياة، يجعلها كذلك، ولا يعني ذلك أن هناك انتصارا حقيقيا، فالقصيدة مع تصويرها صراعًا مستمرّا بين طرفين، لا تصوّر وجود بطل منتصر.

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص38.

الحدث :

يبدو جليًا أن حالة حصار ليست تقليدية في بنائها من حيث البداية، والوسط، والنهاية فالحدث السّردي الشعري لا ينمو بشكل خطي أفقي تراتبي، إنما يتفاعل مع العلاقات واللوحات والمشاهد والشخصيات التي أوجدها السارد، (الأم، الشهيد، الأب، المُعتقل، القاتل. . .) كما يتفاعل مع السّارد الذي يقدّم وجهة نظره بعد كل مشهد.

ويلاحظ أنّ المشاهد التي يشكلها محمود درويش في حالة حصار، تتخذ مقدمة وبداية ونهاية، "فأحداث المشهد لم تقع ولكنها يمكن أن تقع، فهي فنيّا مقنعة بإمكان وقوعها، فالأحداث تنمو نموا عضويّا داخليّا والحبكة متماسكة، والمشهد بمجمله فياض بالرموز، والمعاني، والدلالات التي تؤكد أنّ القتلة هم أوّل الضّحايا "[1].

"إلى قاتل آخر: لو تركت الجنين

ثلاثين يوما، إذا لتغيرت الاحتمالات :

قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك

الرضيع زمان الحصار،

فيكبر طفلاً معافى، ويصبح شابّا

ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك

تاريخ آسيا القديم

وقد يقعان معًا في شباك الغرام

وقد ينجبان ابنة (وتكون يهودية بالولادة)

ماذا فعلت إذا؟

صارت ابنتك الآن أرملة

والحفيدة صارت يتيمة؟

فماذا فعلت بأسرتك الشاردة

وكيف أصبت ثلاث حمائم بالطلقة الواحدة؟

---

(1) ماضي، شكري، **أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشّعر**، ص93.

لم تكن هذه القافية

ضرورية، لا لضبط النغم

ولا لاقتصاد الألم

إنها زائدة

كذباب على المائدة"[1]

عمد الشاعر إلى تشكيل حكاية سرديّة افتراضيّة، تجعل الآخر الصهيوني يفكّر بممارساته، فتوظيف شخصيّة الابنة والشّاب والحفيدة في هذه الحكاية، كان لمخاطبة الحس الإنساني للآخر، إذ يلاحظ أنّ السارد عمد إلى تراتبية المشهد من حيث وجود عناصر المقدمة والوسط والنّهاية، لكن موقع المشهد بالنسبة للحَدَث الكلي في القصيدة يعدا انكسارا لخط الزّمن بين الحاضر والمستقبل .

وهذا ما جعل المتلقي يتابع سَرْدَ حدث مستقبلي تشترك في تمثيله ثلاث شخصيات، كما أنّ مخاطبة السّارد للآخر الصهيوني بعد هذا الاستشراف الزّمني، محاولة لجعله يفكّر في مستقبل ممارساته القمعيّة الدموية، وهذا ما يجعل القصيدة، تلتقي مع الملحمة في القدرة على الاستشراف .

ويلاحظ بعد هذه الحكاية أنّ صوت السّارد يتدخل ليقدّم شرحا عن القافية، وهذا ما يكسر رتابة السرد ويجعل القصيدة تستكمل سلسلة الارتدادات والاسترجاعات .

ومما تقدّم نرى أنّ سلسلة المشاهد المتنوّعة في القصيدة، تتفرّع وتتكسر بين الأزمنة، لكنّها تبدو منسجمة في تشكيلاتها مع الرؤية التي يريدها الشّاعر .

الشخصيات:

تتعدد الشّخصيات في قصيدة حالة حصار، فهناك شخصية السارد التي تتنقل بين الأمكنة والأزمنة والأحداث والمشاهد، وترصد حركة الشّخصيات وصوتها.

وتجسّد شخصية السارد صوت الأنا الجمعية وتندمج معها، "إنّ مجرد اندماج الفرد بالجماعة يزوّده بنوع من الرّوح الجماعيّة، وهذه الروح تجعله يفكر ويحس ويتحرّك بها لو كان معزولا عن الجماعة وقضاياها"[2].

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص30، ص31.

(2) لوبون، غوستاف (1991)، **سيكولوجيّة الجماهير**، ترجمة هاشم صالح، ط1، بيروت، دار السّاقي، ص58.

وهذا مايظهر في مواضع عديدة، كقوله :

"هنا

عند مُنحَدَرات التلال،

أمام الغروب وفوَّهَة الوقت،

قرْبَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِ،

نفعلُ ما يفعلُ السجناءُ،

وما يفعل العاطلون عن العمل

نُرَبِّي الأمل"(1)

يلاحظ أنّ شخصيّة السّارد على علاقة وثيقة مع الزمان والأمكنة، وهذا ما جعلها تحدد موقع المكان بالتفصيل(هنا، أمام، قرب)، إلا أن المكان يتسم بدلالات تجسّد القلق والضياع (المنحدرات، الغروب، فوّهة، مقطوعة الظل)، ومع هذا فإن الشخصية ما زالت متمسّكة بالأمل والرغبة بالحياة، وسط هذا المكان المهدّد بالفناء، وهذا ما جعل الحدث نوعيا مختلفا غير مألوف يدعو المتلقي للتأمّل.

ويلاحظ أنّ السّارد ينطق بلسان الجماعة، وهذا ما يؤكده توظيف ضمير الجماعة، وتوظيف شخصيّة السجناء، والعاطلين عن العمل وهي شخصيات تنتمي للمجتمع، مما يجعل صوت السّارد يجسد معاناة مجتمعه .

إن تمسك الشخصيات بالأمل، وسط هذا المكان، يجسد بطولة وإصرارا على الحياة .

ويبدو أنّ شخصيّة السارد لاتنفصل عن ذات الشاعر، فالمتلقي يشاهد التعليقات والشروحات التي يقدّمها صوت السّارد المتعلقة بالشعر والكتابة، وهذا ما يحقق الدهشة والجاذبية للمتلقي ويلفت انتباهه، كما أنه يكسر رتابة السرد بعد المقاطع الطويلة .

ويستحضر السّارد صوت الشخصيات ووجهة نظرها، وهذا ما يمنح القصيدة درامية، فهو يستحضر صوت الأم والشهيد والمعتقل، والرجل بين القنبلتين، ويستطيع المتلقي أن يرسم ملامح الشخصيّة من خلال الحوار .

"تقول الأمّ

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص9.

"ثم رقصت وغنيت حتى أصبت

بداء الشلل

فمتى ينتهي، يا حبيبي، شهر العسل؟"[(1)]

يستحضر السارد صوت شخصية الأم، كما أنه يصوّر الحدث الذي ينمو داخليا بتدرّج "رقصت وغنيت حتى أصبت بداء الشلل"، ويبدو أنّ علاقة الأم بالزمان علاقة اضطراب لأنّ الزمان جعل الابن بعيدا عنها مكانيا، ويلاحظ أن فعل الشخصية ينطوي على تناقض واختلاف نوعي، فهي ترقص وتغني، حتى الشلل، وهذا يجسّد تظاهرها في مقاومة خبر الموت .

إن هذه المفارقة بين الرقص، وداء الشلل، تجسد حدثا غير مألوف، ومختلفا وغرائبيا .

ويوظف السارد شخصيّة الآخر، ويصوّر علاقتها بالزمن والوجود من خلال الآلة العسكرية، يقول :

"يقيسُ الجنودُ المسافة بين الوجود

وبين العَدَمْ

بمنظار دبّابة"[(2)]

إن تصوير علاقة الشخصيات بالزمن والوجود من خلال المادة، يجسد سطحيّة الآخر، وضيق أفقه وتفكيره الآليّ الذي يخلو من الإنسانيّة، ويخلو من البطولة والانتصار .

وتعد شخصيّة الآخر ثابتة وهذا ما يجعل الزمان ثابتا، وهذا ما يتجسد في قوله :

"سيمتد هذا الحصار إلى أن يحس المحاصِر

مثل المحاصَر أنّ الضجر صفة من صفات البشر"[(3)]

إنّ ثبات شخصيّة الآخر وعدم تحركها وتقدمها على الصعيد الإنساني، يؤثر على حركة الزمن فيبقى ثابتا غير متحرك، وهذا يعني أن (الحصار)مستمر، كما يعني إحالة شخصيّة الآخر إلى جماد وتجريده من إنسانيته وبطولته، فانتهاء الحصار مقترن بتحرّك شخصيّة الآخرعلى المستوى الإنساني، وهذا يعني تغيّر الزمن نحو الحركة، وبذلك ينتهي الحصار .

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص46.
(2) المصدر نفسه، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص47.

ويتنقل السّارد عبر الزمان والمكان ليجسّد صورا سردية متعددة، ففي قوله :

"هنا جنرال ينقب عن دولة نائمة

تحت أنقاض طروادة القادمة"(1)

عمد إلى تصوير الحدث الذي تتحرك فيه الشّخصيّة عبر زمانين (هنا، طروادة)، فالشّخصيّة في حركتها بين زمانين تجسد تعلقها بأوهام الماضي في الحاضر، ويعد توظيف الأساطير، سمة ملحميّة، فالجنرال الصّهيونيّ هو الإلياذيّ الذي سيدمر طراودة (فلسطين)لأجل دولته، ولعل الدّولة النائمة رمز الهيكل المزعوم الذي يشكل حصارا أيديولوجيا آخر .

إنّ تعلق شخصيّة الجنرال بالأسطورة، يجسد طابعا ملحميا فالصراع الذي تعيشه الشخصية مع الزمن صراعا مستمرا .

وتتسم شخصيّة الذات الفلسطينيّة بسمات خارقة، خارجة عن المألوف .

"نقيس المسافة ما بين أجسادنا

والقذيفة بالحاسّة السادسة"(2)

في هذا المقطع، يجسّد الشاعر علاقة الذات بالمكان والزمان، إذ يلاحظ أنّ الشّاعر، ربط الشخصيّة بقوّة غيبيّة خارقة، وهذا يدل على عدم تكافؤ الذات الفلسطينية مع الآخر عسكريا .

المكان:

يجسّد المكان في حالة حصار الصّراع، كما أنه يرتبط بالشخصيّة والزمان والحدث، وهذا ما يجعله يتخذ دلالات متعددة .

فالمكان يفقد صفاته المادية والمعنويّة حين يرتبط بشخصيّة الآخر وما يقوم به من اعتداءات:

"عندما تختفي الطائرات تطير الحمامات

بيضاء بيضاء تغسل خد السماء

بأجنحة حرّة تستعيد البهاء وملكيّة الجو واللهو

أعلى وأعلى تطير الحمامات بيضاء بيضاء

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص17.

ليت السّماء حقيقيّة (قال لي رجلٌ عابر بين قنبلتين)"[1]

يلاحظ أنّ المكان يتشكل من الصّورة الذهنيّة التي تصورها شخصيّة الرجل العابر بين قنبلتين افتراضا، فهي تقدّم سيناريو خياليا عن صورة المكان أشبه بالأحلام .

فالمكان حين تغيب الطائرات، مفتوح ممتد يجسّد حريّة الحركة ومظاهر جماليّة، لكنّ صورة المكان في الواقع غير ذلك، لأنّ السّماء فارقت وظيفتها في الامتداد لتتحوّل إلى مكان مغلق تسيطر عليه الطائرات الحربيّة، فهناك اختلاف بين المكان الحقيقي والافتراضي .

ويعدّ المكان مصدر تهديد واضطراب؛ لما يتضمنه من صراع وقتل، كما فقد وظيفته في الاحتواء، و فارَق صفاته المادية والمعنوية بسبب الآخر الصهيوني، ويظهر ذلك في مواضع كثيرة:

"السماء رصاصية في الضحى

برتقالية في الليالي"[2]

يلاحظ أنّ السارد عمد إلى توظيف الصور الوصفيّة لوصف المكان، وهذا ما يمنحه سمة الثبات في الهيئة، كما أنّ توظيف التضاد والمفارقات جسّد انفصالا واضطرابا بين الزمان والمكان، فلم يعد للزمان تأثير على المكان وكأن المكان هنا خارج النظام الكوني! .

فالسماء فقدت لونها لتتسم بألوان أخرى ترتبط بالآلات العسكرية، وهنا يكون المكان قد فقد وظيفته الجماليّة بسبب الآخر الصهيوني .

وتعد العلاقة بين المكان والشخصية، علاقة تأثر وتأثير، وهذا ما يتجسّد في قوله :

"أيّها الواقفون على العتبات ادخلوا

واشربوا معنا القهوة العربيّة

قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا

أيّها الواقفون على عتبات البيوت

اخرجوا من صباحاتنا

نطمئن إلى أننا بشر مثلكم"[3]

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص12.

(3) المصدر نفسه، ص18.

يلاحظ أن المكان يؤثر على حركة الشّخصيّة وموقف السّارد منها، فالمكان الذي يتجسّد في العتبات يتّخذ أبعادا ودلالات متعددة، فلفظة العتبات تدل على الحد الفاصل بين الأشياء على وجه العموم، وهذا ما جعل السّارد يدعو الشخصيّة للتحرك نحو الداخل لشرب القهوة للارتقاء بها إنسانيا إلا أنّ ارتباط الشّخصية بالمكان ووقوفها عندعتبات البيوت، يرمز لاقتحام واختراق وأسر وتهديد، وهذا ما جعل السّارد يدعو الشخصيّة للتحرّك نحو الخارج .

إن فعل السارد في التحكم بحركة الآخر في الدّخول والخروج، يجسّد سيطرة السّاردعلى المكان، وهذا ما يمنحه القوّة والقدرة على تحديد موقفه من الآخر بناء على أفعاله .

ويلاحظ أن هناك علاقة بين الزمان والمكان، وهذا يظهر في مواضع متعددة :

"في الحصار يصير الزمان

مكانا تحجّر في أبده

في الحصار يصير المكان زمانا

تخلف عن موعده"[1]

إنّ العلاقة بين الزمان والمكان علاقة تكامليّة، إلا أنّ الحصار جعل الزمان والمكان ثابتين في دائرة مغلقة، وهذا بدوره يجسّد الحياة المغلقة، فانعدام الحركة على مستوى الزمان والمكان يجسّد إغلاقا وحصارا للإنسان .

فالمكان هنا يجسّد أثر الصّراع على الوجود الإنساني، الذي لا يمكن فصله عن الزمان والمكان .

الإيقاع :

يصعب الفصل بين الرؤية والإيقاع، فالرؤية المتمثلة بتحرير الآخر، لم تتخذ إيقاعا موسيقيا صاخبًا يثير الحماسة، فلغة القصيدة تخاطب العقل والعين، كما أن اعتماد القصيدة على السّرد القصصي جعل الإيقاع مستمدًا من تقنيات السّرد .

فتقنية الوصف تجعل الإيقاع بطيئا، ويلاحظ أنّ الشّاعريعتمد على الحروف المهموسة التي تضفي هدوءا على الإيقاع في بعض المواضع .

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص74.

كما يُشكل التماثل الصّرفي في الألفاظ، وغياب أدوات الرّبط تسارعًا في المستوى الإيقاعي كقوله "قلبي بريء، مضيء، مليء"[1].

كما أنّ التكرار في التركيب النحوي يجسّد دلالة مستقبليّة فيها تنبّؤ واستشراف، وهذا ما يتقاطع مع الملحمة.

"سيمتد هذا الحصار إلى أن يُنَقّح

سادة أولمب " إلياذة الخالدة

سيولد طفل، هنا الآن،

في شارع الموت. . . في الساعة الواحدة

سيلعب طفل بطائرة من ورق

بألوانها الأربعة

أحمر، أسود، أبيض، أخضر

ثم يدخل في نجمة شاردة"[2]

فالتكرار يجسد رؤية مستقبلية، كما أنه يزيد من حركة الإيقاع وتتابعه .

ويجسد تسكين التاء إلى هاء(الخالدة، الواحدة، شاردة)وقفا وقطعا في الإيقاع، وهذا يدل على الرؤية الحاسمة واليقين بالمستقبل .

ومما تقدّم نرى أنه يصعب الفصل بين الإيقاع والرؤية، فالإيقاع في حالة حصار يتشكل بتشكل الدّلالة، ويستمد وجوده من خلال التراكيب النحوية والصّرفية، ولا يعتمد على الموسيقا الخارجية التي تجسّدها فعولن وزحافاتها، فاللغة المشهدية سمة القصيدة .

اللغة :

يتجلى التأثر بالموروث الدّيني والأدبي والتاريخي، والقصص، والحكايات، وتوظيف أسماء الشخصيّات، في قصيدة حالة حصار .

"أما للغبيّ، كما لليهودي في

تاجر البندقية" قلب، وخبز

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**،ص65

(2) المصدر نفسه، ص30.

وعينان تغرورقان؟"[1]

عمد السّارد إلى استحضار شخصيّة تاجر البندقيّة (شيلوك)، التي اتسمت بالوضاعة إلا أنها إنسانيّة مقارنة بالآخر الصّهيوني!

ويلاحظ توظيف الأساطير الإغريقيّة في حالة حصار، وهذا ما يضفي على القصيدة طابعًا ملحميّا:

"سيمتد هذا الحصار إلى أن يُنَقّح

سادة "أولمب" إلياذة الخالدة"[2]

في هذا المقطع عمد السّارد إلى تصوير الزمان والمكان والحدث، فالزّمان والمكان مرتبطان بالشّخصيّة التي تراقب الصّراع، وهذا دلالة على أنّ الحصار سيظل مستمرًا، لأنّ البطولة مفقودة، فالملاحم العظيمة تُكتب لتصوير البطولات، لكن الصّراع بين الأنا والآخر دائريا ممتدّا .

وعمد الشّاعر في المراوحة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وهذا ما أضفى تنوعا وتدفقا في السّرد، كما تم توظيف أسلوب الرسالة واليوميات وهذا ما كسر رتابة السّرد، وأوهم بواقعيّة الحدث .

وتشكل اللغة في حالة حصار تجاوزا للنمطيّة والتقليديّة، فهي لغة تجمع بين الشّعريّة وبين اليومية، وتتسم اللغة بالمشهديّة، كما أن أنماط الصّورة متنوّعة، إذ يلاحظ أنّ محمود درويش يشكل صورة سردية سينمائيّة، تجعل المتلقي يتفاعل معها ويتأثر بها، وذلك بتوظيف الحوار الدرامي، الذي يضفي على الصّورة طابعًا سرديّا، كما عمد إلى توظيف الحوار الدّاخلي، الذي يكشف داخل الشّخصية وصراعها وهواجسها وعلاقتها بالمكان .

ويستعين محمود درويش، بتقنيات السّرد في رسم صّورة وصفية متتابعة، إذ يوظف تقنية الوصف التي تجعل الصّور تتضمن ثراء بصريا يحقق تصورا ذهنيا، فتقنية الوصف تجعل الزّمن السّردي بطيئا، وهذا بدوره ينعكس على حركة الحَدَث، الأمر الذي يزيد من تأمل المتلقي للصورة الوصفية المتتابعة .

ومما سبق يلاحظ أنّ حالة حصار اعتمدت على الصّور والتقنيات السّرديّة، كما أن الحوار منح المشاهد حركة آنية حاضرة، جعلت المتلقي يعيش الحدَث ذهنيّا وبصريّا وشعوريًا .

---

(1) درويش، محمود، **حالة حصار**، ص73.
(2) المصدر نفسه، ص66.

ب) منتصف الليل:

هي قصيدة ديوان، تقع في 110 صفحة من القطع المتوسّط، وتتكون من 61 مقطعا شعريا وتعد قصيدة "منتصف الليل"[1] من القصائد الطويلة التي تمت كتابتها في 2002-2004 وصدرت في 2005، وفي تلك المرحلة، كانت الانتفاضة الثانية التي تركت أثرا على الإنسان وواقعه.

وتجسّد القصيدة، تمسّك الذات الفلسطينيّة بالأمل ومقاومتها اليومية تجاه كل ما تتعرض له من الآخر الصهيوني، الذي يبدو ضعيفا أمام إرادتها وتشبّثها في الحياة وتفاصيلها .

وتتضمن القصيدة طابعا ملحميا، وذلك لتصويرها الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني من خلال الصراع اليومي الذي تعيشه الذات الفرديّة التي لا تنفصل عن الذات الجمعيّة.

كما أنها تتضمن أحداثا عجائبيّة، وتوظيف شخصيّات خرافيّة، وتعتمد على توظيف

القصص والتراث الأدبي والتاريخي والدّيني، وذلك من خلال شخصيّة السّارد التي تتنقل بين الأزمنة والأمكنة .

وتتخذ القصيدة إطارًا قصصيّا عجائبيّا، إذ يبدأ السّارد بإلقاء الروزنامة في السّلة لاستقبال عام جديد، ليفاجأ السّارد بالأشهر تعبر من النافذة، لينتقل بعدها إلى استرجاع الأحداث الماضية والتذكر والانتقال من مشهد إلى آخر في بناء سردي قصصي يتضمن أصواتا متعددة وشخصيات وحوارا على هيئة لوحات ومشاهد ينكسر فيها خطّ الزمن بين الحاضر والماضي في استرجاعات مستمرة وارتدادات .

ويتضمن عنوان منتصف الليل الحد الفاصل بين زمنين، والانتقال، والتحرك، والتوجه من مرحلة إلى مرحلة، وهذا دلالة التحوّل والتشبث بالحرية والحياة والإصرار، فبعد منتصف الليل تأتي بدايات جديدة .

وفي هذا الموضع سيتم استخلاص الرؤية الكليّة في قصيدة منتصف الليل من خلال المقاطع، وبيان مدى الانسجام والتلاحم بينها الصّور الجزئية في القصيدة .

الرؤية الكليّة:

تمثل قصيدة "منتصف الليل"، خطابا شعريا يجسد تمسّك الذات الفلسطينية بالحياة، وهذا ما يُشكل بطولة أمام قوّة الآلة العسكريّة للآخر الصهيوني التي تطمس كل ما له علاقة بالوجود الفلسطيني .

---

(1) البرغوثي، مريد (2005)، **منتصف الليل**، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

وعمد الشاعر إلى تجسيد ذلك من خلال شخصية السّارد التي تتحرّك عبر الأمكنة والأزمنة، وتستحضر صوت الشخصيات، في إطار قصصي غرائبي، وهذا ما يظهر في بداية القصيدة، إذ يقوم السّارد بإلقاء الروزنامة في السلة، لكنه يبدأ بسماع أصوات الأشهر في العتمة؛ إذ يقول :

"هذا ما تستطيع أن تفعله

أن تلقي بها في السّلة

الرزنامة كلها

بشهورها الاثني عشر

ترمي مضارعها في الماضي

كأنها حقا غابت

مع آخر أجراسها

مباهجها لك أنت

وأوجاعها إلى النسيان"[(1)]

يلاحظ أنّ السارد له موقف من الزمان ؛ لهذا يريد أن يتخلى عنه، ويتخلص من الأحداث التي صادفها وذلك بتخلصه من الروزنامة .

ثم يقوم السّارد، بتصوير حدث غرائبي، يتجسد في الأشهر التي تدخل النافذة:

"لكنك كل ليلة منذ الليلة

ستسمع أصواتا في العتمة

خشخشة أوراق تعبر النافذة

أيار \آذار\آب \شباط

حزيران\كانون الثاني

أيلول\تشرين نيسان

وقع خطى تريدها

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص7.

وخطى لا تريدها

هديل مسرّات

وهمهمة كوارث"[1]

يصور هذا المقطع المعاناة التي تركت أثرا عميقا في السارد،، فهو لم يستطع أن يتخلص من هول المآسي التي تعرّض لها بمجرد إلقائه الرزنامة، لأنّ وعيه ما زال يحتفظ بذاكرة قوية عمّا أصابه، وهنا يبدأ السارد باسترجاع الأحداث والشخصيات العالقة في وعيه، ويلاحظ أن أوّل ما يسترجعه الموت .

يقول:

"هو الموت

مرتديا قلائد من أقفال

تصحبه سلوقيّاته المدرّبة

يحيط خصره بحزام أبدي

يدس فيه العناوين

لملمك مع ملابسه الغامقة ْ

ومناديله وأمشاطه

وفرشاة أسنانه الضّخمة

وسدّك في حقيبة الأبنوس

وسافر بك

إلى حيث يعلم ولا تعلم

لتكتشف بعد انقطاع المطر

أنه نسيك في اللحظة الأخيرة

وأنّ الذي مات أناس غيرُك

ذهبوا لأسباب غامضة

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص8.

كغموض منابع الرّياح

أو ذهبوا ملفوفين برايات نام فيها الرّفيف"[1]

يلاحظ أن السارد يجسّد الموت في أول حدث يسترجعه من الأحداث، وهذا يبيّن الأثر الذي تركه في انفعالاته ومكنونه الداخلي، لهذا عمد إلى تشخيصه ومنحه طابع الحركة .

فالموت ينتشر في كل مكان، وله مواصفات تجعله قادرا على أن يصل إلى أي إنسان يريد في أي وقت، وهذا تصوير لسادية الآخر الذي يصطحب معه كل معدّات الموت، وكأنه يأخذ الذات الفلسطينيّة إلى رحلة، إذ يجد في القتل متعة، الأمر الذي يبيّن مدى انحدار القيم الإنسانية لديه .

ويلاحظ أن السّارد انتقل بنظرته من الخاص ليصل إلى العام، إذ ينطلق من ذاته نحو الجماعة، ويتجاوز الفردي نحو الجمعي، وهذا ما يتجلى في تصويره عبثية الموت التي توهمه بأنه الميت ليكتشف أنّ الموت أصاب مجموعة أناس غيره .

ومع ما تقدّم، فإنّ القصيدة تدعو إلى ثقافة الحياة والقوة والمقاومة بالأمل والسعادة، يقول :

"في عصر من الفخاخ

لا تزال العصافير تلقط رزقها

وتملأ الفضاء

في حقل الألغام المنسي

منذ الحرب الأخيرة

والغروب الدائخ بالحمى

يندس مرتجفا في فراش الأفق

لا يزال الريفي يعود سالما إلى البيت

بسكة محراثه

وشبق فخذيه

بينما الطرق التي يسلكها

تفكر في الانفجار"[2]

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص18-19.

يلاحظ أن السارد يبحث عن الحياة في التفاصيل اليومية والكونية في صوت العصافير التي تواجه حقلا من الألغام وفي مشهد الغروب الجمالي، وفي الريفي الإنسان البسيط الذي يحرث الأرض ويزرعها، مقابل الأرض المليئة بالنار والألغام .

إنّ رؤية الشاعر في القصيدة جعلت من الدمار انتصارا وحياة، فمع كل ما يحيط بالذات الفلسطينية إلا أنها تقاوم يوميا على مستوى الأفراد؛ لأن ترسيخ هويتها ووجودها بأرضها يقتضي هذه المقاومة التي تجسّد تحديا للآخر الصهيوني، ولسياسته التي تسعى إلى طمس وجود الفلسطينيين، لكن إرادة الذات الفلسطينيّة تأبى الرّضوخ، وهذا ما يؤكده قول الشّاعر :

"يطمئن الغالبون إلى أنهم أخمدوك

"لكنك بعد كل جولة

عندما ترسلك الخسارات

إلى برية سريرك

تنام

كما تنام الشرارة في حجر الصوّان"[1]

إن إرادة الذات الفلسطينية لا يخمدها كل ماتقوم به الآلة العسكريّة، فالرّغبة في الحياة مستمرة والتمرّد يمثل فعل حياة أمام قمع الآخر، الذي يظنّ نفسه منتصرا، إلا أن التمرد مازال ماثلا في الإرادة والرفض والعصيان .

ويلاحظ أنّ السارد في استرجاعه الأحداث ينتقد الازدواجية النفسية في الآخر الصّهيوني، يقول :

"في كل حرب طويلة

يجلس جنديّ بوجه تائه

وأنياب عاديّة

قرب خيمته

يحتضن هرمونيكا لامعة الصوت

صانها من الغبار والنزيف

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص18.

وكعصفور طيّب لا علاقة له بالصّراع

يغنّي لنفسه أغنية حب"[1]

يصوّر مريد البرغوثي الانفصام والازدواجية والسادية التي يعانيها الآخر الصهيوني، فهو يمارس القتل لكنه يخشى على آلته الموسيقية من الغبار ويحرص على الغناء والحياة، وهذه مفارقة تجسد السقوط الإنساني ونظرة الآخر إلى قيمة الإنسان الفلسطيني .

ومع كل ما تقدّم، فإن الشاعر في قصيدته يصوّر الذات الفلسطينيّة على أنها تتشبّث بالحياة والأمل وهذا وحده يجسّد بطولة، تربك الآخر الصّهيوني:

"كم من النصر سيكفيكم لكي تنتصروا

أيها الأعداء شيء ما يثير الشك فيكم

ما الذي يجعلكم في ذروة النصر علينا

خائفين"[2]

يؤكد السارد على أن القوّة العسكريّة للآخر لم تستطع أن تحقق له انتصارا حقيقيا فمع كل القتل والتفوّق العسكري الذي يحققه ويمارسه، إلا أن تخبّطه مستمر، فهو لا يستطيع الشعور بالأمن ونشوة الانتصار، لأن الذات الفلسطينية تلاحقه بالحياة وترفض أن تموت .

إن الرؤية الكليّة في قصيدة منتصف الليل، اقتضت تشكيلا سرديا يجسدها، لهذا لا بد من الوقوف على العناصر السرديّة التي أسهمت في تشكيل الرؤية الكلية .

الحدث:

يلاحظ أنّ قصيدة منتصف الليل تجمع بين البناء التقليدي، وغير التقليدي، فالقصيدة تبدأ بمقدّمة تتمثل بإلقاء الروزنامة في سلة المهملات، ثم تأخذ أشهر الروزنامة بالتحرّك بشكل غرائبي عجائبي خارج عن المألوف وتعبر النافذة، ليبدأ بعدها استرجاع الأحداث وانكسار الزمن، بتوظيف المشاهد واللوحات والتداخل الحكائي ليرتد الزمن في نهاية القصيدة إلى لحظة الحاضر التي بدأت منها القصيدة وذلك ضمن قالب قصصي، وتجسّد قصيدة منتصف الليل رؤيتها من خلال علاقات التجاور والتضاد بين المقاطع، وهذا التفكك المدروس تجسيد لما في تيار الوعي من تشابكات نفسية جسّدها الشاعر بالاسترجاع وتقنية تعدد الأصوات .

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص62.
(2) المصدر نفسه، ص114-115.

ويعتمد مريد البرغوثي على المشاهد المرتبطة بالحوار الداخلي وتيار الوعي، لتجسيد صراع الشخصية وهواجسها مع الماضي والحاضر .

ويلاحظ أن بعض المقاطع في القصيدة تتضمن المقدمة والوسط والخاتمة، كقوله :

"ألوذ فورا بتلك الدار حيث القبّة المسيطرة

والعقود الرحيمة

حيث الألحفة السّميكة

وصور الجنود المتآكلة الحوافّ، رغم صلابة شواربهم

ثابتة على الجدران كأنها شيّدت معها

وجدي واهما أنّ الدنيا بخير

يعبّئ غليونه الريفيّ

لآخر مرّة قبل وصول الخوذ والجرّافات

في أسنان الجرّافة تَعْلَقُ عباءة جدّي

تتراجع الجرّافة أمتارا

تقذف حمولتها من الأنقاض

وتعود لتملأ ملعقتها الهائلة

بما لا يشبعها عشرين مرة

تروح الجرافة وتجيء

وعباءة جدّي عالقة بها"[(1)]

يتضمّن هذا المقطع عناصر المقدمة والوسط والنهاية، فالسّارد في استرجاعه الحدث يحاول أن يستعيد المشهد كاملا، فنجده شاهدا على ما جرى في الماضي من البداية، لأنه جزء من الحدث.

ويصوّر السّارد في هذا المقطع نفسه، واحتماءه بالبيت الذي حرص على تصوير ديكوره؛ ليوهم بواقعية الحدث، لينتقل بعد ذلك إلى تصوير شخصّية الجد التي تتسم بالصلابة والمواجهة والتحدّي والتشبّث بالأرض، كما أنّ ارتداءه العباءة يجسّد تشبّثه بالتراث والهويّة، ويشير استخدامه

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص52-53.

الغليون إلى لا مبالاته بالآخر وآلته العسكريّة، كما أن بقاء العباءة عالقة في الجرافة، دلالة على التشبث بالأرض حتى اللحظة الأخيرة، ثم تأتي الآلة العسكرية لتقوم بتدمير المكان، ومحاولة طمس كل ما يرتبط في المكان بمرورها عشرين مرة فوق الأنقاض، إلا أنّ عباءة الجد مازالت عالقة بها، وهذا دلالة على أنّ الجمادات تظل شاهدة على ما يتعرض له الإنسان الفلسطيني من قتل وتدمير .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ المقطع يتضمّن بداية، و وسطا، وخاتمة، وسط سلسلة من المشاهد المتنوّعة التي تتفرّع وتنكسر بين الأزمنة، لكنها تبدومنسجمة في تشكيلاتها مع الرؤية التي يريدها الشاعر .

الشخصيات:

يلاحظ أن شخصية السارد في القصيدة تتنقل بين الأزمة والأمكنة، وتستحضر صوت الشخصيات وتصف الأحداث التي مرت بها .

كما يلاحظ أن هناك علاقة بين السارد الذي يتحدّث بضمير المتكلم وبين ضمير المخاطب فالسارد قادر على توجيه الكلام لنفسه عن طريق الحوار الداخلي والتداعي، يقول :

"أنت الذي ولدتك أمك في منزل الشرق

تحيط بك الأشعار والشرائع"[(1)]

إنّ توظيف ضمير المخاطب يجعل المتلقي طرفا في الحدث متفاعلا معه، فشخصية السارد تجسد العام من خلال الخاص والجماعة من خلال الفرد، فالسارد حين يحدّث نفسه فهو يحدث الذات الفلسطينيّة أيضا .

وتتجلى ملامح السارد في الحدث، وعلاقته بالمكان، وهذا ما يتضح في مواضع عدّة :

"تلال متشابهة كالقوافي

تحميها بدلا من أن تحميك

يأتيك من سفوحها المهدّدة

نشيد محبّيها"[(2)]

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص16.

يلاحظ من المقطع علاقة الشخصية بالمكان ومدى ارتباطها به، فالسّارد لا ينفصل عن المكان حين يصف شخصيته ويذكر ماضيه، وهذا ما يجعله منتميا إلى تاريخه وهويته .

ويوظف السارد شخصيات تتسم بالغرائبيّة، كشخصيّة شبح الملك المغدور، والساحرات، والصعاليك المقتولين، وهذا ما يضفي طابعا ملحميا على القصيدة، و يحقق الجاذبية والدهشة لدى المتلقي فالغرائبية سمة ملحميّة، ويستحضر السارد أصوات هذه الشخصيات التي تخاطبه :

"كن صلبا مراوغا

شيطاني الحيلة

لأنك أيّها النافر الغريب

احتراما لروحك لا بد أن تكذب على هذا العالم"[1]

إنّ استحضار هذه الشخصيات يجعل الحدث غير مألوف وغير اعتيادي، كما يجعل المتلقي يتأمل في موقف الشخصيات من العالم .

و تتنوّع الشخصيات في ذاكرة السارد الذي يعد شاهدا على الأحداث المسترجعة، فنراه يستحضر شخصية الأرملة الولد والبنت والريفي والجد، فالشخصيات هنا تنتمي إلى المجتمع ويستطيع المتلقي أن يدرك مدى تأثيرها من خلال الحدث:

"لا يزال الريفي

يعود سالما إلى البيت

بسكة محراثه وشبق فخذيه

بينما الطرق التي يسلكها

تفكر في الانفجار"[2]

عمد السارد إلى تصوير شخصيّة الريفيّ بصورة سرديّة تتحرّك فيها الشخصيّة عبر المكان، وهذا ما يجعل المكان متحركا متغيّرا، وكذلك حركة الزمان التي ترتبط بحركة الشخصيّة وهذا يعني أن الحياة مستمرة رغم الموت الذي يرتبط بخطر وتهديد المكان .

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص18-19.

إنّ توظيف شخصية الريفي في هذا السياق يمنحها سمة البطولة، فهي شخصية اجتماعية قادرة على تحدي مخاطر المكان والاستمرار بالحياة، فلم تعد البطولة تقتصر على الملوك والقادة كما في الملاحم اليونانيّة، لأن وعي الإنسان الحديث ونظرته للعالم اختلفت، فالشخصيات البسيطة حرّة الإرادة قادرة على تحقيق مصيرها والتحكم بحياتها، وهذا ما يجعلها تحقق البطولة .

اللّغة:

عمد الشاعر إلى توظيف الحكايات والخرافات والمغامرات داخل القصيدة، كما أنّه حقق الدهشة في تشكيل حكايات متداخلة، ويبدو تأثر الشاعر في التراث الأدبي والديني جليّا، إذ قام بتوظيف الأشعار بحرفيتها كالتي قالها المتنبي وأبو تمام، ومقولة لشكسبير، "ومن الطبيعي أن تكون شخصيّات الشّعراء من بين الشّخصيّات الأدبيّة هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم، لأنّها هي التي عانت التّجربة الشّعريّة، ومارست التّعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها، وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصّة على التّعبير عن تجربة الشّاعر في كل عصر"[(1)].

وعمد إلى توظيف الشّخصيّات الأسطورية كشخصيّة السّاحرة، والملك المغدور، كما أنه استحضر شخصية الصعاليك الذين ثاروا على نظام القبيلة:

"المقتولون

الذين صعدوا إلى روعة فضاء كاسر

هازئين بالأوتاد

ووقعوا معاهدات أنيقة

مع موتهم الوسيم

منشقين على غباء شيوخهم"[(2)]

إن توظيف الصعاليك في هذا السياق فيه مقاربة بينهم وبين الشهداء المتمرّدين على الخنوع والاستسلام والمعاهدات وهذا ما يجسد موقفا ووجهة نظر من الواقع والمسؤولين فيه.

ويكثر توظيف الشّخصيّات في القصيدة، كما أنّ التداخل الحكائي في المشاهد يمتد في قصص متتابعة متتالية تحفز خيال المتلقي، وتحقق الجاذبيّة والدّهشة والألق.

---

(1) زايد، علي عشري ، **استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر**،ط1، ص138.

(2) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص24.

ومن أمثلة ذلك، حكاية الزر التي ترتبط بحكايات أخرى، وشخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة، يتوغّل فيها المتلقي بدهشة:

"كيف انتبهت كيف انتبهت

زر وحيد لامع هناك

بعد أن أزيلت الأنقاض كلها

المعدن الصراخ والأخشاب

والملاءة التي نقوشها بابونج

يكاد أن يفوح

الجثث الأشواق دفتر الحساب

رعشة الشهود نكهة البارود والعظام

جميعها اختفت كأنها حقيقة مألوفة

زر وحيد ثابت

على بقية مطموسة من القماش

هل كان زر معطفه؟

أم كان زر ياقة محكمة الإغلاق في قميص نومها

هل كان زائدا في درجها

مهيّأ إذا أتى الولد

وقد أضاع زرّ كمّه في تينة الجيران

مثل عادته؟

-تمئعت لليلتين

قبل أن تفكه للهفة العريس؟

-بل كان في قميصه

وتحته بالضبط طلقة قديمة

كادت تميته وعاش

-بل كان في اللحاف الأزرق الذي

سيستر التمتّع الحلال بالعروس

. . .

في لحظة الرماد تلك وكل شيء صامت

والشّمس تسحب الرّداء خلفها

لكي تنامْ

الزرّ وحده مجسّم وحيّ

بصحة وعافية

كأنه إذا اكترثت وانحيتَ كي تمسّه

يكاد أن يقصّ ما حدث"[(1)]

يلاحظ أن السّارد يصوّر مشهدا سينمائيا طويلا، ويبدأ به متسائلا عن الزر الوحيد وسط الركام والدّمار، والسؤال هنا يثير انتباه المتلقي لامتزاجه بالاستنكار .

ليتوغل بعدها السارد في المشهد مستخدما عدسة تقريب الكاميرا، وهذا ما يجعل الصّورة مكبّرة، كما أنه يقوم بتحريك الكاميرا لتصوّر كل ما في المكان، ليستطيع المتلقي من خلال هذه اللقطات المتتابعة أن يرى مشهدا يتضمّن الجماد والإنسان والانفعالات والنبات والرائحة واللون وكأنه يمتزج في المشهد ويعيش فيه .

ويعود السّارد إلى تثبيت عدسة الكاميرا على الزّر الذي ظلّ ثابتا مكانه، ليبدأ سرد حكاية الزر على هيئة قصص تتضمّن شخصيّات، والسّارد في تقديمه القصص المحتملة عن الزر يمنح المتلقي مساحة لاختيار القصّة التي يريد، كما يحفز خياله لابتكار قصّة جديدة .

إنّ هذا المشهد السينمائي الطويل الذي توغل فيه السّارد في التفاصيل، يضع المتلقي في فضاء المكان، ويجعل من الجمادات قصصا ترتبط بأصحابها، وهذا ما يضفي عليها حياة وروحًا، فالزر ليس قصّة جماد، إنما قصّة إنسان وعلاقات ولحظات إنسانيّة تشهد على أصحابها، لهذا

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص56، ص57.

يلاحظ أن هذا المشهد السينمائي رسم الزر بتفاصيل قصصيّة يستطيع من خلالها المتلقي أن يفهم أثر الشخصيات في المكان والأشياء .

وعمد السّارد في هذا المشهد السينمائي إلى تصوير ما تتعرض له الذات الفلسطينية من قتل وتدمير وطمس للهويّة واجتثاث للوجود، والمفارقة أن الزر أطول عمرًا من الإنسان الفلسطيني الذي فقد حياته، وثبات الزر هنا ليظل شاهدا على ما حدث من قتل وتدمير، وليحكي قصة ناس كانوا في المكان، وتكثر المشاهد الطويلة في القصيدة، وهذا ما يجعل المتلقي يعيش تفاصيل الحدث الواقعية ويتأمل حجم التدمير الذي يصيب الذات الفلسطينية .

إنّ الحكايات التي وظفها السارد تعد سمة ملحميّة، لأنّ الملحمة تنفتح على حكايات أخرى، وعلى خيال مجنح، والشاعر في توظيفه قصصا عن الزر يجعل قصيدته تتضمن حكايات تصوّر الأحداث والوقائع بما يحقق الإثارة والدهشة لدى المتلقي، ويعد توظيف المفارقات والرّموز وتراسل الحواس، وسيلة لتحقيق الخيال والجاذبيّة في اللغة، فالملحمة توظف كل ما يجعل الخيال مجنحا والحدث غير مألوف .

المكان:

تعد العلاقة بين المكان والزّمان والشّخصيّة علاقة تلاحم، وارتباط، ويتّخذ المكان بُعدا تاريخيّا وهذا ما يجعل العلاقة بينه وبين الشخصيّة علاقة وجود، وهويّة راسخة، وعمد الشاعر إلى تجسيد ذلك من خلال تيّار الوعي الذي يؤسس ذاكرته:

"أنت الذي ولدتك أمك في منزل الشرق

تحيط بك الأشعار والشرائع

ستظل ترى وجوها

حفرتها أقدم الأزاميل

وشابت تحت نظراتها لحى القرون

تغادر ألواحها الطينية المصفوفة

في رفوف بابل

الخارجة من ذاكرة نهرين"[1]

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص26-27.

يلاحظ أنّ المقطع يتضّمن السّارد، كما أن هناك المكان والزّمان الذين يحيطـان بالشّخصـيّة، وقام السّارد باستحضار المرجعيات التاريخيّة والأدبيّة والدينيّة لتجسيد المكـان ومنحـه خصوصـيّة تدل على الهويّة .

فالأشعار، والشرائع، منزل الشّرق، الأزاميل، الألواح الطينيّة، بابل، ذاكرة، النهرين .

كلها تجسّد مكانا يتّسم بالامتداد والشّمولية وهذا يجسّد انتماء السّارد لهويته .

وتعـد العلاقـة بـين المكـان والشّخصـيّة قائمـة علـى التّهديـد والفنـاء نتيجـة الآلـة العسـكريّة الصـهيونيّة:

"أنا الذي رأيتُ ولدًا

بحجم باقة نرجس

يلاحق دبّابة بحجم التّاريخ

***

باقة نرجس ممتدة على الإسفلت

من أين أتاها هذا الأحمر"[(1)].

يلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى تصوير المكان من خلال المونتاج بين مشـهدين، فالمشـهد الأوّل يتضمّن السّارد وشخصيّة الولد والدّبابة، ويلاحظ أن الشخصية فيه تتسم بالحركة، كما عمد السّارد إلى منحها صفات جماليّة، والمفارقة أنّ الشّخصيّة متحرّكة والمكان موجود ضمنيا بحركتها حين تلاحق الدّبابة مع الاختلاف في الحجم والقوّة.

إلا أنّ المشـهد الثـاني يجسّـد سـكونا وثباتًـا للشّخصـيّة، فالمكان(الأسـفلت)يظهر فـي المشـهد ليكون دليلا على موت الولد .

ويلاحظ أنّ المكان ينطوي على تناقضات ودلالات متضادة:

"ما قصد الأرض حين تلد الفواكه والسّحالي

البقول والبراكين

عروض الأزياء والقمل

الزّنابق والقرده

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص110.

والأخرين الذين في البال"[1]

يلاحظ أن الشاعر يوظف سلسة من المفارقات في المكان، التي تخلق حالة من التوتر الدلالي لتلفت انتباه المتلقي للمكان، وما يحدث فيه من تناقضات، ويظهر أن الشاعر في توظيفه المفارقات أراد أن يجعل الآخرين "الصهاينة" في النقيض غير الجمالي، وهذا ما يجسّد وجودهم في الحياة، كما أن في قوله والآخرين الذين في البال يحفز ذهن المتلقي على التفاعل لملء الفراغ .

الإيقاع:

تتسّم القصيدة بالمشهديّة، فهي تخاطب العين لا الأذن، وهذا ما يتجلى في المشاهد السرديّة التي يعتمد عليها الشاعربكثرة، فالإيقاع مرتبط بالرؤية، لهذا كان ينأى عن الموسيقا الصاخبة الرنانة التي تثير الانفعال والمشاعر والعواطف، إلا أنّ الشاعر أضفى تسارعا وتتابعا في مواضع من القصيدة.

فهو يجمع بين الشعر والنثر، وهذا ما جعل القصيدة تستمد إيقاعها الداخلي من التوازي والأضداد، والتكرار الذي يكسر رتابة السّرد، لهذا نجده يكرّر في الألفاظ والجمل والحروف، الأمر الذي يجعل الإيقاع ينتج عن التفاعل بين العلاقات اللغوية في البنية الصرفية والنحوية ويجسّد توظيف التكرار دلالات متعددة:

"الآن صار ممكنا إثبات أن الموت هواية القتلى

الآن صار ممكنا أن يبدأ المولود عمره من جهة الكهولة"[2]

إنّ التكرار في المقطع يجسّد تتابعًا، كما أنه اتخذ بعدا دلاليا في التأكيد على جرائم الآخر، وما يمارسه من قتل، وهنا يكون التكرار قد عمد إلى لفت انتباه المتلقي للجرائم التي يغطيها المحتل.

ويعتمد الشاعر على التكرار في قصيدته مشكلا بذلك لازمات متعددة تشكل وصلا إيقاعيا بين المقاطع، كما أنها نقطة ارتداد للزمن ليستطيع السارد أن يسترجع الحدث مجددا، لأنه بعد كل لازمة يقوم بتفصيل المشاهد، فلا بد من لازمة لتنظيم السرد.

أمّا التضاد فيجسّد تسارعا في حركة الإيقاع، كما أنه يجسد انفعال السارد الذي يرتبط بالتشابكات النفسية كقوله:

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص110.

(2) المصدر نفسه، ص56.

هذا الفراغ كله لك

فيه يرقص الكابوس رقصة النقر بالقدمين

منه يطل عليك إنسان يشبهك

ولا يشبهك

لا يضحك

لا يبكي

لا يشكو

لا يتعذب"[1]

إن التضـاد بـين الأفعـال فـي المقطـع يجسّـد تـوترًا وانفعـالا فـي ذاكـرة السّـارد، الـذي قـام بتشخيص الكابوس ومنحه صفات حركيّة تتمثل بالرقص، كما جعله صورة له، وهذا ما يدل علـى التشابكات النفسيّة، والمكنونات الذهنية في ذاته، إذ تم تجسيدها من خلال التضاد بين الأفعـال التـي عملت على تسريع الإيقاع لتدل على التوتر، كما أنّ تكرار حرف النفي شكّل صدمة للمتلقـي الـذي أخذ يشعر بحالة التيه والضّياع .

(1)البرغوثي، مريد، منتصف الليل ص64.

ج) أنا متأسّف (سميح القاسم):

تعد أنا متأسّف[1] قصيدة ديوان وعدد صفحاتها 138 صفحة من القطع المتوسط، وعدد مقاطعها 46 مقطعا شعريا .

وصدرت قصيدة أنا متأسف في2009، نتيجة العدوان الصهيوني على غزّة، الذي قتل آلاف الأبرياء، وترك أثرا عميقا في الإنسان والمكان .

وتعد قصيدة أنا متأسف من القصائد الطويلة التي جسّد فيها الشاعر سميح القاسم الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني، فالشاعر يواجه الآخر بممارساته واعتداءاته المستمرة،، وذلك في بناء ملحمي، يتضمّن الشخصيّات، والقصص الواقعية، والخيالية، والحكايات، والرموز، والإرث الديني والتاريخي والأدبي، والأحلام، والافتراضات .

كما أنّ القصيدة تتضمن لوحات ومشاهد، واسترجاع الزمن وانكساره بين الماضي والحاضر، وذلك من خلال شخصية السارد التي تتنقل بين الأزمنة والأمكنة، فالأنا التي يجسدها الشاعر ليست غنائية فردية، إنما تنطق بلسان الذات الجمعية .

ويصوّرعنوان أنا متأسف دلالات عديدة تجسد المفارقة، والكوميديا السوداء، والأسف على السقوط الإنساني الذي وصل إليه الآخر بممارساته غير الإنسانيّة،، وهذا ما يتفق مع مقاطع القصيدة والعناصرالجزئية فيها .

الرؤية الكليّة:

تتمثل الرؤية الكليّة في قصيدة أنا متأسف، بإسقاط الآخر الصّهيوني من المنظومة الإنسانيّة بسبب اعتداءاته وصراعه المستمر مع الذات الفلسطينيّة، كما عمد الشاعر إلى التأكيد على قوّة الذات الفلسطينيّة في صراعها غير المتكافئ مع العدو .

إن هذه الرؤية تجسد موقفا من الآخر الصهيوني، الذي فقد إنسانيّته، مما يقوم به من اعتداءات وطمس للهويّة والوجود الفلسطيني، وهذا ما تجسّده مقاطع القصيدة .

يلاحظ أنّ مقاطع القصيدة تتضمن مخاطبة الذات الفلسطينيّة للآخر الصّهيوني بشكل مباشر

فالشاعر يبدأ المقطع الأول بقوله :

"حياتي العسيرة مكلفة يا أخي وعدوّي الغنيّ الفقير

وموتي السريع المفاجئ مكلف

---

(1) القاسم، سميح (2009)، **أنا متأسف**، ط1، الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، منشورات إضاءات.

أنا متأسف

لأني ولدت بغير نظام البنوك وأسواق مال العواصم

وبورصة موتي مسقط رأسي

فلا لأعيش ولدت ولكن لتقطع رأسي

إذن سأقاوم

ومكلفة يا نقيضي حياتي

وموتي مكلف

إذا متأسف

أنا متأسف"(1)

يلاحظ أن الشاعريجسد صعوبة الحياة التي يعيشها الفلسطيني من ممارسات الآخر، إذ يخاطبه: "يا أخي وعدوي، الغني الفقير"، فالشاعر هنا يوظف الأضداد وكأنه يحاول أن يستميل الحس الإنساني للآخر في البداية، لكنّ ممارسات الأخير لم تترك حيزا لذلك، لهذا عمد الشاعر إلى وصفه بالعدو والفقير، لأنّ قوّته العسكريّة والاقتصادية ليست إلا فقرا وهزيمة تجسد حجم ضعفه وهشاشته.

ويلاحظ أن السّارد يدافع عن حق الذات الفلسطينيّة في الحياة، كما يبيّن للآخر أن الموت الذي يحيط بالذات الفلسطينيّة لن يجعلها تستسلم بل ستبقى تقاوم.

وتتجلى السّخرية في هذا المقطع، حين يوظف السارد ألفاظ البورصة والأموال، وهذا يدل على التفكير المادي الذي وصل إليه الآخر الذي لم يعد يفهم إلا بلغة الأرقام.

كما أن تكراره أنا متأسف، ينطوي على مفارقة وسخرية وكوميديا سوداء .

ويحاول السّارد تخليص الآخر من سقوطه الإنساني بتذكيره بأفعاله وهذا ما يتكرّر في مقاطع القصيدة :

"سعيتَ شقيت تعبت كثيرا لتتقن قتلي

وبذرت مالا كثيرا

لذبحي وذبح صغاري وأهلي

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص7، ص8.

وذبح ترابي وأشجار حقلي

وصوتي ولوني وشكلي

وصورة وجهي وظلي

وموتي يُصلي

لأجلي

فقل لي متى سوف تقبل مني اعتذاري

لأني ولدت

حلفت وما زلتُ أحلف

أنا متأسّف"[(1)]

يخاطب الشاعر الآخر بشكل مباشر ويسرد له ما فعله من ذبح وقتل تجاه الذات الفلسطينيّة حتّى إنه جمع المال ليتقن القتل ويتفنن به وفي ذلك إشارة لانحداره الإنساني والأخلاقي، ويلاحظ أن القتل مسّ كل ما يحيط بالذات الفلسطينيّة من صغار وأهل وحقول وصوت ولون وووجه وظل، وفي ذلك دلالة على محاولة طمس الوجود والهوية وانتزاع الذات الفلسطينيّة من أرضها وجذورها.

وهذا ما جعل الموت نفسه يتعاطف مع الذات الفلسطينية، الأمر الذي يدل على قسوة الآخر التي تفوقت على الموت.

ويحاول السّارد تخليص الآخر من أوهام المحرقة التي تشكل عقدة للآخر الصهيوني، يقول:

"على قبر أمّك تحت جليد أوروبا وقفت طويلا

وضعت زهوري القليلة حزنا كثيرا

وذكرني وجعي الفاتحة

ولقنني موت أمّك درسا

وعلمني اللغة الجارحة

وتشبه ليلتنا البارحة

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص9-11.

فماذا تعلمت من قبر أمّك قل لي

سوى كره حلمي وشهوة قتلي"(1)

إن تذكير الآخر بالمحرقة وتوظيف الأم، هو محاولة للارتقاء بشعوره الإنساني، وتخليصه من دور الضحيّة الذي يمثله، لأن ما يقوم به على أرض فلسطين هو محرقة وجريمة وعنف نتيجة هذه العقدة التي تسكنه وتجعله يمارس العنف بشكل يومي .

ويلاحظ أنّ سميح القاسم يصوّر الأنا الفلسطينيّة على أنها الأقوى، يقول :

"أنا الحكمة الباقية

أنا حجر الزاوية

وسخطك قاس ودام ومُخز

وحزني مشرّف"(2)

يصوّر السّارد القيمة الإنسانية العليا لدى الذات الفلسطينيّة التي لا تتخلى عن مبادئها رغم ما تعانيه من قتل ودمار وعنف، وهذا ما يجعلها أقوى إنسانيا وأبقى في وجودها، فالقوّة والعنف لا يصنعان تاريخا، لأن الإنسانية وحدها هي التي تحقق الرسوخ والثبات الحقيقي.

ومما تقدّم يلاحظ أن المقاطع تجسد الرؤية الكلية للقصيدة، التي تتمثل في محاولة الارتقاء بالآخر الصهيوني إنسانيا وتخليصه من دمويّته وعنفه، كما تجسد قوّة الذات الفلسطينية إنسانيا .

الحدث:

يلاحظ أنّ بناء القصيدة لا يسير في مسارات تراتبيّة متسلسلة، فالشاعر يعتمد على اللوحات والمشاهد وفق تفكك مدروس منسجم.

فالزمن في القصيدة ينكسر بين لحظة الحاضر التي يخاطب فيها السارد الآخر الصهيوني وبين الماضي، في استرجاعات مستمرة وارتدادات، ويلاحظ أنّ السارد يوظف الحلم والتخيّل والتذكر وهذا بدوره يجعل الزمن ينكسر ويتفرّع مع الأحداث.

يقول :

"حلمتُ بأنّي سأكبر مثل جميع البشرْ

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص14-15.

(2) المصدر نفسه، ص30.

ومثل الطيور ومثل الكلاب ومثل الشّجر

حلمتُ تجاوزتُ حدّي وبالمختصرْ

حلمتُ وعدتُ اعتذرتُ وحلمي اعتذرْ

أنا متأسّف"(1)

ويجسّد توظيف الحلم طابعا ملحميا، كما أنه يحقق انكسار الزمن، ويمنح السارد حريّة في تجسيد مكنوناته الشّعورية، ويلاحظ أنّ الحلم يساعد المتلقي على فهم الشّخصيّة وفهم واقعها وبحثها عن حقها المفقود في الواقع، فالسارد يريد الانطلاق نحو حياة جديدة تُشعره بكيانه ووجوده ومستقبله إلا أنّ الحلم أيضا غير مسموح وهذا يجسد تضييق الآخر الصهيوني على الذات الفلسطينيّة.

ويحرص السّارد على تجسيد شعوره، مما يجعله يتنقل بين الأزمنة ليغطي مساحات شعورية في الذاكرة والذات .

ويجسد التخيّل كسرا للزمن في محاولة لرسم واقع آخر يقول :

"وهبْني عشّ السّنونو يلوذ بسقف قديم

تداعى على القصف. قل لي لماذا تقوّض أحلام عشّي

وفرصة عيشي

ليصبح حلمي نعشي"(2)

إنّ مطالبة الآخر بالتخيّل محاولة من السارد لتقديم سيناريو للآخر يقرّب له الصّورة الذهنية عن شعوره، فالحياة الكريمة والاستقرارهما مطلب الذات الفلسطينيّة، لكن اعتداءات الآخر تحوّل هذه الأحلام إلى موت وفناء .

ويوظف الشّاعر التذكر في مواضع عدّة، كقوله :

أتذكر من ألف عام وعام فقدت الجهات

"وتاهت على أفقك البوصله

. . .

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص52.

وما من ملاذ سواي"[1]

إن تقنية التذكر تجعل السرد متوقفا وهذا بدوره يجعل المتلقي يركز في الدلالة التي يريدها السارد الذي يسعى من خلالها إلى تذكير الآخر بماضيه وتشرّده وحالة التيه التي عاشها، وموقفه مع الذات الفلسطينيّة التي يمارس عليها إسقاطاته النفسيّة .

ويلاحظ أنّ السارد يستشرف الزمن في مواضع من القصيدة، يقول:

"سوف يبول صغاري على وجه نيرانك الحامية

سوف ألمع نعلي برايتك العالية"[2]

يجسّد استشراف الحدث في القصيدة تعالي السّارد على الآخر الذي يظن نفسه منتصرا، فالسّارد يمتلك رؤية مستقبليّة أنّ القادم له.

وعمد الشاعر إلى توظيف التزامن وهذا ما يظهر في قوله:

"سأبكي وأبكي وأنت تغنّي"[3]

إنّ دمج مشهد البكاء في تزامن مع مشهد الغناء، يصور معاناة السارد التي تجسد أنا الجماعة، كما يصوّر السادية التي يتسم بها الآخر .

أمّا توظيف المونتاج فيجعل المتلقي ينفتح على تأثر شعوريّ يتفاعل معه أمام صورتين متناقضتين في ذات اللحظة .

ومما تقدم يلاحظ أنّ خط الزمن ينكسر بين الماضي وبين الحاضر ويتنقل بين التخيل والحلم والتذكر لتغطية الحالة الشعورية التي يعيشها السّارد، في مشاهد تبدو منسجمة في تشكيلاتها مع الرؤية التي يجسدها الشاعر .

الشخصيات في القصيدة:

يلاحظ أنّ شخصية السّارد العليم تحظى بمساحة لغويّة كبيرة، وتشكّل صوت القصيدة، كما أنها تجسد صوت الأنا الجمعية وصراعها مع الآخر .

ويتنقل السارد بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وهذا ما يساعد المتلقي على رسم ملامحه، ومعرفة علاقته بالمكان والزمان:

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص31.

(3) المصدر نفسه، ص11.

"رذاذ أنا في الفضاء الرحيب

رذاذ أنا

وعمري بعمر الرذاذ

وذاكرتي الأوف والميجنا

وطائرة قصفت حينا"[1]

في هذا المقطع يعرّف السارد نفسه من خلال علاقته بالزمان والمكان، و يستطيع المتلقي أن يستنتج ملامح السارد إذا تأمّل وتفكّر في المقطع الشعري، فتوظيف الرذاذ يحمل دلالتين الدلالة الأولى: ترتبط بالانتشار في المكان، أما الدلالة الثانية: فتجسّد عمر الذات الفلسطينيّة القصير بسبب القتل الذي يمارسه الآخر الصهيوني، كما أنّ توظيف الأوف والميجنا يدل على أنّ الامتداد التاريخي مرتبط بالذاكرة وما تحمله من إرث حضاري .

وتكشف شخصيّة السّارد عن صراعها وهواجسها من خلال مشهد مناجاة الرب:

"إلى الله أرفع عينيّ أرفع قلبي وكفي ياربّ"[2]

تعد مناجاة الرّب تقنية سرديّة درامية، فالحوار يجسّد صراع الذات ومكنوناتها النفسيّة، ويستطيع المتلقي من خلال صوت السّارد أن يدرك الأثر الشعوري الذي تركه الآخر في الذات الفلسطينيّة.

وفي الملاحم يلاحظ أنّ مناجاة الرب تعد من السمات الملحمية .

ويرسم الشاعر شخصية الآخر من خلال الحدث وحركة الشخصيّة والمكان، يقول :

"وتفتح فأرة حاسوبك الفذ آفاق غوغل

وتفتح بابا جديدا وتوغل

وتفتح جرحا جديدا على باب قلبي وتوغل

وتفتح شريان شعبي وتوغل"[3]

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص100.

(2) المصدر نفسه، ص137.

(3) المصدر نفسه، ص63-64.

يلاحظ أنّ حركة الشخصيّة تتنقل بين أمكنة متعددة، ويتخذ المكان المفتوح دلالة الحرية والامتداد إلا أن الشاعر وظف المفارقة، ليصير المكان المفتوح مغلقا وذلك نتيجة حركة الشّخصيّة .

فالحضارة الشّكلية التي يعيشها الآخر لم تترك أثرا في سلوكه وممارساته، ولم تجعله أرقى إنسانيا، فمع كل ما يحيط به من مظاهر الحضارة الماديّة إلا أنّ روح الحضارة لم تؤثر به، فهو محتفظ بدمويّته وقتله الذات الفلسطينية، وهذا ما يجعله منفصما ومنسلخا عن مفهوم الحضارة، لهذا جاء المكان في دلالته مغلقا، مع اقترانه بلفظة (تفتح) .

و يلاحظ أنّ الآخر لا صوت له في القصيدة، وهذا يجسد هزيمته أمام صوت السّارد، كما يجسد موقفه الحقيقي على الأرض القائم على الانسحاب والرفض .

وتتنوّع الشخصيّات في القصيدة دون أن يكون لها صوت، فالسارد العليم ينقل معاناة هذه الشخصيات الأمر الذي يدل على قوّة صوته .

ويلاحظ أنّ السارد يوظف أسماء شخصيات واقعيّة حقيقيّة (أوكامبو، ولؤي، جميلة، موزارت، بيتهوفن) وهذا ما يوهم بواقعية الحدث، يقول :

"لقيس وليلى حكاية حب جميلة

لروميو وجولييت رواية عشق طويلة

فماذا تقول لعينيّ لؤي وماذا تقول لساقيْ جميلة"[(1)]

إنّ توظيف الشخصيات التي اقترنت بحكايات الحب تجعل المتلقي يشكّل صورة ذهنية لها أبعاد جمالية إنسانيّة، لكن استحضار اسم شخصية لؤي، وجميلة في هذا السياق جعل المتلقي أمام صورة تلفزيونيّة واقعية محددة تصوّر ماحل بهاتين الشخصيتين الواقعيّتين وهذا بدوره أوهم في واقعية الحدث .

المكان:

يلاحظ أنّ المكان في قصيدة "أنا متأسّف" يتضمّن طرفي الصّراع، الأنا والآخر، كما أنه ينطوي على قتل، وتهديد، وخطر، وصراع فهو لا يحقق الأمان والطمأنينة والألفة، وهذا ما يتجلى في أكثر من موضع، وهذا ما يتجلى في قوله :

"صغارك حولي

---

(1) البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**، ص55.

يجوبون أرجاء بيتي

وغرفة نومي وحقلي

أمسد شعرهم الفوضوي

وأطعمهم خبز صاجي وكعكة أهلي

لماذا تداعب بالنار والغاز طفلي"[1]

عمد السارد إلى وصف المكان من خلال الصور السرديّة التي تتضمن الشّخصيات والحدث، كما حرص على تصوير المكان بالكاميرا التي تتحرك بين أجزائه، ويلاحظ أن حركة الشخصية (الصغار) في المكان جعلت السارد يصوّر أجزاء المكان بتتابع.

ويتّخذ أن المكان دلالة الاحتواء حين يرتبط بشخصيّة السّارد وأفعالها تجاه شخصيّة (الصغار) إلا أنّ المكان يفقد وظيفته حين يرتبط بشخصيّة الآخر التي توظف الغاز، في قتل الأطفال، وهذا إشارة لفكرها الثازي .

وعمد السارد إلى تجسيد المكان بمفارقات تدل على الصراع والقتل والتّهديد:

"شبابيك ورد ودفلى

تطل على ساحة المذبحه

وأشلاء قتلى

وألعاب طفل ذبيح تبعثرها الريح بين الركام

ومرآة باب الخزانة مثقوبة بالرصاص الأنيق"[2]

عمد السّارد إلى توظيف تقنية عين الطائر التي تصوّر المشهد العام من مكان مرتفع لتجسيد الفارق بين مكانين قائمين في زمان واحد، وهذا يدل على الفارق بين حياتين وشخصيتين .

فالمكان الأول (شبابيك ورد ودفلى)، يجسّد صورة جماليّة لمكان مرتفع لكن المفارقة أنّ هذا المكان مطل على المذبحة، إنّ المكان هنا فقد جماليته أمام توظيف التضاد الذي عمد إليه الشاعر .

فانتقال الكاميرا إلى تصوير أشلاء القتلى وتفاصيل المكان الآخر بصور وصفية وسردية، يصوّر الموت والفناءفموت الإنسان هو موت المكان .

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص65، ص66.
(2) المصدر نفسه، ص41.

ويلاحظ أن الصورة السرديّة لألعاب الطفل مع أنها تتضمن الحركة من خلال توظيف الريح إلا أنها تجسّد ثبات حركة الشخصيّة وموتها .

وعمد الشاعر إلى توظيف المكان ليكون صورة ذهنية يستطيع من خلالها مخاطبة الآخر:

"وَهَبْ أن بيتي ليس سوى بيت نمل

يغازل حبة قمح

لماذا تدوس جنازير دبابة الموت بيتي"(1)

إنّ هذا السيناريو القصير القائم على الافتراض، يجسّد فيه المكان صورة ذهنيّة تجعل خيال الآخر يفكر في ممارساته، و يعدّ الخيال من سمات الملحمة، ومطالبة الآخر به، محاولة للخروج به من نظرته المحدودة .

ومما تقدم يلاحظ أن المكان يدل على الموت، والدمار، والفناء، وهذا يدل على وجود عدو قومي .

اللغة :

عمد الشاعر إلى توظيف التراث الأدبي والأسطوري والتراث الديني، وهذا ما يضفي على القصيدة طابعا شموليا كما أنّ توظيف الرموز يجسد مقاربة بين الماضي والحاضر .

يقول:

"أأبرهة الحبشيّ أبوكَ؟

وماذا يكون إذا أفراهام؟

وما ذنب هاجر حتى تنوء بعبء الجحيم؟"(2)

فأبرهة الحبشي يجسد الطغيان والاعتداء، وتوظيف شخصية"إبراهيم"وهاجر يجسّد البعد الديني الذي يحاول أن يستمد الآخر منه وجوده، لهذا هناك فجوة هائلة وانفصام بين حال الآخر الصهيوني واعتداءاته، وبين ما يدّعي نسبته له .

ويعتمد الشاعر على توظيف الحكايات، والأساطير، والخرافات، كما أنه يوظف قصص المعاناة الواقعية، ويلاحظ أنه اعتمد على التراث في توظيف حكايات تجسّد موقفه من الزمان والمكان والوجود:

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص53.
(2) المصدر نفسه، ص53.

"أنا طفل هاجر

أعلم أنّي كبرتُ قليلا

وأنت في قلق من بلوغي

وهاجر أمّي القديمة من أرضعتني"[1]

يجسّد استحضار شخصية هاجر في هذا السّياق مدى ارتباط الأنا الفلسطينية بالهويّة وامتدادها الجذري القديم، و مدى علاقتها بالتاريخ، وخوف الآخر من الانتماء والهوية التي تحملها الذات الفلسطينية، لهذا عمد الشاعر إلى تجسيد ذلك من خلال السرد الحكائي الذي يثبت امتداد الهوية وأصلها، ويلاحظ في القصيدة توظيف الألفاظ العبرية للإيهام بواقعية الحدث، وتحديد هوية الآخر وتخصيصه بالاعتداءات التي يقوم بها من خلال اللغة، وهذا ما يجعل المتلقي قادرا على معرفة هويّة المخاطب وصورته .

وتكثر المفارقات والأضداد في القصيدة، وهذا ما يمنحها قوّة في الدلالة والتأثير، كما أن الشاعرفي توظيفه الأضداد يواجه الآخر بشكل مباشر بأفعاله .

يقول: "لماذا تداعب بالنار والغاز طفلي"[2].

فلفظة تداعب تقترن بالتسلية والمتعة والسعادة، إلا أن وجودها في سياق النار والغاز، يجسد مفارقة صادمة تصوّر تسلية الآخر، بأرواح الأطفال الفلسطينيين .

وفي قوله: "كسبت كثيرا لتخسر أكثر"[3] مفارقة بين لفظتي كسبت وتخسر، وهذا يجعل المتلقي يحلل ويفسّر الدّلالة المتجسّدة في هزيمة الآخر، أمام ما يظنه انتصارا وقوّة.

ويلاحظ أن الشاعر يرواح بين استخدام الضمائر: المتكلم والمخاطب، كما عمد إلى التكرار، والتلاعب في الألفاظ والتقديم والتأخير، كماعمد إلى توظيف الاشتقاقات والصيغ الصرفية المتماثلة:

"ببطء بطيء هنيء مريء"[4]

ويكثر توظيف الاستفهام الاستنكاري، كقوله:

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص54.
(2) المصدر نفسه، ص66.
(3) المصدر نفسه، ص39.
(4) المصدر نفسه، ص33.

"لماذا ملأت بلادي قبورا"؟![1]

إنّ الاستفهام الاستنكاري يتضمن توبيخا للآخر وإنكارا لما يفعله .

ويكثر الشاعر من توظيف فعل الأمر، انظر إلى بؤبؤي، أتقن حسابك، درِّب جوابك "(2)، فتوظيف أفعال الأمر في هذا الموضع يجعل المتكلم أقوى من المخاطب الذي لا صوت له في القصيدة .

ويجسّد توظيف الأفعال المضارعة تتابعًا، واستمرارية الاعتداءات والعنف الذي يمارسه الآخر .

ويلاحظ أنّ قصيدة "أنا متأسّف" تتضمّن المناجاة والاستعانة بالذات الإلهية أمام العدو، وهذا ما يمنحها طابعا ملحميا:

"إلهي وما من إله سواك

سألت رضاك طلبت رضاك

تضرّعتُ صليتُ هبني رضاك

وسلّط على القاذفات

وسلّط على الراجمات جناح الهلاك

ونزّل علينا جناح الملاك

إلهي إلهي أمن مغفره"[3]

يختتم الشاعر قصيدته بالاستعانة بالذات الإلهية أمام هذا العدو الذي يهدد الحياة، ويطلب تغيير الواقع، وتعد المناجاة تقنية درامية تجسدمكونات الذات وحالتها الشعورية، وهذا ما يمنح القصيدة طابعا ملحميا .

ويلاحظ أن لغة القصيدة تتسم بالمشهديّة، إذ يعتمد سميح القاسم على تصوير المشاهد بصورة سينمائية كما أنه يوظف اللقطات والمونتاج في قصيدته وهذا ما يضفي عليها طابعا بصريا حركيا يحفز ذهن المتلقي على التأمل والتفكر والتفاعل مع المشهد .

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص18.

(2) المصدر السابق، ص16.

(3) المصدر السّابق، ص142.

ومن أمثلة ذلك:

"وتقصف نعناعة الحب جوا وبرا وبحرا

وتنشب في بهجة الشرفات المخالب

لماذا تقص الجديلة

لتجدل مشنقة تتدلى عليها رقاب الطفولة"(1)

يلاحظ أن الشاعر يجسد في هذا المقطع مشاهد متنوّعة بكثافة واختزال، فالكاميرا تنتقل سريعا من مكان إلى آخر لرسم مشاهد تصويرية مختلفة، فالمشهد الأول يتضمّن حركة القصف الممتدة في الجو والبر والبحر، وهذا ما يجعل المتلقي أمام شاشة كبيرة شاملة ترصد حركة القصف.

لينتقل بعدها إلى مشهد آخر فيه حركة انقضاض وهذا ما عبّرت عنه لفظة المخالب التي تقترن بحركة الافتراس والهجوم، فالشاعر أراد أن يصوّر الاعتداء على كل ما هو آمن مستقر مبهج في مشهد يجعل المتلقي يتأمل الفارق في القوى والهدف من الحياة لكل من الذات الفلسطينية التي تسعى إلى البهجة، والآخر الصهيوني الذي يسعى إلى القتل والموت والدمار .

وينتقل الشاعر بعد هذا المشهد إلى توجيه الكاميرا إلى الآخر بعدسة تكبير لسؤاله عن اعتداءاته بحق الطفولة وهذا ما تدل عليه لفظة الجديلة، إنّ ظهور صوت السارد من خلال السؤال يجعل المتلقي ينتظر سماع جواب من الآخر الأمر الذي يمنح المشهد طابعا صوتيا يتفاعل معه المتلقي، كما أنّ توظيف التضاد والمفارقات يجعل المتلقي يدرك حجم الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الآخر وساديته التي تجعله يقضي على الجمال ويتفنن في طرق القتل، فالمشهد من خلال الأفعال (تقص، تجدّل، تتدلى) اتسم بالطابع الحركي الذي تتابع فيه الأحداث، الأمر الذي جعل المتلقي يراقب ويتأمل ساديّة الآخر.

الإيقاع:

اللغة في قصيدة أنا متأسف تدعو إلى التأمل وتخاطب العين لاعتمادها على المشهدية، إلا أن هناك إيقاعا متسارعا يتجسد من تكرار الأفعال وتتابعها، والاعتماد على تكرار الاشتقاقات الصرفية والنحوية، كما أن تكرار أنا متأسف يشكّل لازمة القصيدة التي تجسد مفارقة سوداء، فبعد

---

(1) القاسم، سميح، **أنا متأسف**، ص57.

كل مقطع يجسد فيه الشاعر ممارسات الآخر، يختمه بـ(أنا متأسف) وهذا التكرار يمتد على طول القصيدة .

وعمد الشاعر إلى التلاعب في المفردات، كما أن التقديم والتأخير كان له دور في تجسيد الإيقاع، وتم حذف أدوات الرّبط في بعض المواضع، وهذا ما ترك أثرًا في تسارع الإيقاع، كما يعتمد الشاعر على القوافي الداخلية في المقاطع .

د) التشابه والاختلاف بين القصائد الثلاث:

أوّلا: يلاحظ أنّ قصيدة حالة حصار وقصيدة منتصف الليل وقصيدة أنا متأسف تشترك في تصوير الصّراع بين الذات الفلسطينية والآخر الصّهيوني .

ثانيا: يلاحظ أنه لا يوجد بطل منتصر في القصائد الثلاث وتعد هذه سمة ملحميّة معاصرة، إلا أن ثمة أملا وتشبّثا في الحياة لدى الذات الفلسطينيّة يجعلها الأقوى إنسانيا .

وتحرص القصائد الثلاث على تجسيد انفصام الآخر وازدواجيّته، وتصوير سقوطه الإنساني أمام الحضارة الشكلية التي يدعيها. كما انتقدت تمسك الآخر بمرجعيات فكرية تجعله يمارس اعتداءاته على الذات الفلسطينيّة .

ويلاحظ أن مريد البرغوثي لا يحرّر الآخر من سقوطه الإنساني، إنما يكتفي بتصويره وتجسيده وبيان انفصامه وازدواجيته، على عكس ما قام به سميح القاسم الذي حاول مخاطبة الحس الإنساني لدى الآخر، وكذلك محمود درويش في حالة حصار إذ قام بتقديم حلول لإنهاء الصراع بين الذات الفلسطينية والآخر الصهيوني .

ثالثا: أما في اللغة فيلاحظ أن اللغة في القصائد الثلاث لغة تخاطب العين وفيها مشهدية تحفز ذهن المتلقي على التأمل والتفكر وتجعله يتفاعل معها، كما أنها تمتلك طاقة إيحائية وكسرا للعلاقة بين الدال والمدلول وتوظيفا للرموز والمفارقات والتضاد، والمراوحة بين ضمير المتكلم والمخاطب .

"ويلعب تعدد المستويات (الحوار، المونولوج، النص التراثي، السينما)دورًا في تحويل القراءة، من متخيّل ذهني تجريدي إلى تمثل صوري_فوتوغرافي يعيد تعريف المفردة بالمشاهدة"[1].

ويلاحظ أنّ الشعراء الثلاثة عمدوا إلى الجمع بين اللغة الشعرية والعادية .

"ويكثر توظيف التراث الأدبي والتاريخي والدّيني في القصائد الثلاث، "فالقصيدة العربيّة المعاصرة، وجدت معينا رمزيّا ثرا استغلته، وفق توجهاتها اللغويّة الجديدة، وأدرك الشّاعر من خلال ذلك أنّ هذا الرّافد التّراثي، بإمكانه أن يصبح مادة طيّعة، تؤتي أكلها الدّلالي في الزّمن المعاصر، مثلما تؤتي أكلها الجمالي"[2].

وكان يتم توظيف التراث الدّيني: "بإدماج مقولة دينيّة في الكلام الشّعري إدماجا بنيويا، يجعلها طرفا متفاعلا إن لم نقل جزءًا منه"[3].

رابعًا:السارد

يلاحظ أن القصائد الثلاث تشترك بوجود سارد يتنقل بين الأزمنة والأمكنة ويجسد الأنا الفلسطينية ومعاناتها.

إلا أن السارد في حالة حصار يستحضر صوت الشّخصيات والآخر، كما أنه يوظف الحوار المباشر.

أما في قصيدة منتصف الليل فإن صوت السارد يطغى في القصيدة والحوار الداخلي.

أما في أنا متأسف فإنّ صوت السّارد العليم يظهر وحده في القصيدة .

خامسًا: النمو العضوي

تستمد القصائد الثلاث انسجامها وتماسكها من خلال علاقات التضاد والتجاور، كما أنّ الزمن ينكسر بين الماضي والحاضر والحاضر والماضي في استرجاعات مستمرة وارتدادات، و يلاحظ أنّ في القصائد الثلاث توظيفا للاسترجاع والحوار الداخلي وهذا ما يترك أثرا في فهم النّص.

---

(1) نشوان، حسين (2007)، **عين ثالثة (تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله)**، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ص28.

(2) المساوي، عبد السّلام (2007) ، الموت من منظور الذات قراءة في جداريّة محمود درويش، **عالم الفكر**، ع4(35)، ص116.

(3) المرجع نفسه، ص116.

ويلاحظ أن محمود درويش عمد إلى توظيف أسلوب الرسائل في قصيدته وهذا يجسد كسرا لنمطية السّرد في القصيدة كما أنه يضفي أهميّة على الحدث، ويقرّب أسلوب الرسائل المسافة بين السارد والمخاطب، كما أنه يتضمن وظيفة تأثيرية، تجعل المتلقي ينتبه لما في الرسائل ويندمج معها .

ويلاحظ أن محمود درويش يرسل ثلاث رسائل متتابعة إلى الحارس، وإلى حارس آخر، وإلى حارس ثالث، وتبدأ هذه الرسائل بعبارة"سأعلمك الانتظار"إنّ تكرار هذه العبارة في الرسائل يتضمن محاولة في تغيير أيديولوجيا الآخر، فشخصية الحارس تدل على السجّان، وهو سبب في الحصار، لهذا عمد محمود درويش إلى توظيف أسلوب الرسائل للتأثير به على المستوى الإنساني.

ويرى شكري ماضي: "أنَ الصّوت المهيمن في هذا النص الطويل هو صوت الأنا المحاصَر، وأنّ المخاطب الآخر هنا هو المحاصِر أو الحارس أو القاتل، ومن المفارقات البارزة والمهمة: أنّ المحاصَر يشعر أن "حصاره مجازي"، وأنّ المحاصِر الآخر محاصَر حقا بأوهامه وعدوانيّته، ولهذا يعمل المحاصر على فك أسر المحاصِر، بجعل الأخيريدرك هذه الحقيقة المهمّة: الضّحيّة هي التي ستحرر الجلاد، فالسّجان والسجين يضمهما سجن واحد"[1].

أمّا قصيدة "منتصف الليل" فإنها تتخذ مسارا قصصيا يتخلله كسر لخط الزمن، فبداية القصيدة تكون بالسارد الذي يقوم بإلقاء الروزنامة في السّلة لاستقبال عام جديد،، لينتقل بعدها إلى استرجاع الأحداث الماضية والتذكر والانتقال من مشهد إلى آخر في مشاهد ينكسر فيها خط الزمن، وفي النهاية يرتد السّارد إلى زمن بداية القصيدة ليعلق الروزنامة.

أما في قصيدة "أنا متأسف" فالزمن ينكسر بين لحظة الحاضر التي يخاطب فيها السارد الآخر الصهيوني وبين الماضي، في استرجاعات مستمرة وارتدادات، ويلاحظ أنّ السارد في قصيدة أنا متأسف يوظف الحلم والتخيّل والتذكر وهذا بدوره يجعل الزمن ينكسر كثيرا ويتفرّع مع الأحداث.

سادسًا: الإيقاع

يصعب الفصل بين الرؤية والإيقاع، فالقصائد الثلاث لم تتخذ إيقاعا موسيقيا صاخبًا يثير الحماسة، فلغة القصائد تخاطب العقل والعين .

ويستمد الإيقاع موسيقاه من الدلالة ومن الموسيقا الخارجية، و هذا يدفع للوقوف على الموسيقا الخارجية؛ إذ يلاحظ أنّ قصيدة حالة حصار وأنا متأسّف تتكئان على تفعيلة فعولن

(1) ماضي، شكري، **أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشّعر**، ص91.

وزحافاتها، وهذا ما جعل البناء الموسيقي منضبطا، كما أن التكرار والتضاد والمفارقات والتماثل الصرفي والنحوي وتتابع الأفعال، والتلاعب في الألفاظ وتوظيف القوافي المتنوعة في المقاطع الشّعرية كان له أثر في تشكيل الإيقاع .

أمّا مريد البرغوثي فجمع بين الشّعر والنثر في قصيدة منتصف الليل، إذ نجده يوظف تفعيلة فعولن وزحافتها في مقاطع من القصيدة، ثم ينتقل إلى توظيف النثر، الذي يستمد إيقاعه من العلاقات بين التراكيب النحوية والصّرفية، والتكرار، والتضاد، والمفارقات، ويلاحظ أنّ التكرار يكثر في القصائد الثلاث، تحديدا فيما يتعلق باللازمات الشّعرية كم ذكر سابقا "والتكرار في النص السّردي الحديث لم يعد تكرارًا يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانيات الإطالة، وتمطيط السّرد، وإنّما أصبح جزءًا حيويا من النّص السّردي من خلال البوح النّفسي الهائل الذي يختزنه؛ لتظهر من خلاله تفاصيل ليست مهمتها الحشو والإطالة، وإنّما الإبانة والكشف"والتكرار في النص السّردي الحديث لم يعد تكرارًا يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانيات الإطالة، وتمطيط السّرد، وإنّما أصبح جزءًا حيويا من النّص السّردي من خلال البوح النّفسي الهائل الذي يختزنه؛ لتظهر من خلاله تفاصيل ليست مهمتها الحشو والإطالة، وإنّما الإبانة والكشف مهمتها، وجذب انتباه المتلقي لفك شفرات هذه المفردات، أو الحروف، أو الجمل المكرّرة"[(1)].

سابعًا: المقاطع

بلغ عدد المقاطع في قصيدة حالة حصار 112 مقطعا، أمّا عدد المقاطع في قصيدة أنا متأسف فبلغ 46 مقطعا أما في قصيدة منتصف الليل فبلغ 61 مقطعا .

أما محمود درويش فكان يراوح بين المقاطع القصيرة والمقاطع متوسطة الطول، فالمقاطع القصيرة تتكون من سطرين وهي تتسم بالكثافة التصويرية واللقطات المشهدية، وتتكون بعض المقاطع في قصيدة حالة حصار من ثلاثة عشر سطرا .

أمّا المقاطع في قصيدة أنا متأسف فتجمع بين الطول المتوسط الذي يبلغ 11 سطرا ، وبعض المقاطع تبلغ 22 سطرا؛ لأنّ السّارد في معظم مواضع القصيدة يواجه الآخر باعتداءاته المستمرة، ويلاحظ أن المقاطع في قصيدة منتصف الليل طويلة بالمقارنة مع قصيدتي حالة حصار وأنا متأسف فهناك مقطع بلغ عدد الأسطر فيه 40 سطرا، إنّ طبيعة القصيدة المبنيّة على مسار قصصي اقتضت استرسالا وتصويرا للأحداث في منتصفها، كما أنّ الوضع النفسي للسّارد

(1) خلف، عبد الرزاق (2010) ، الهيمنة السّرديّة وتقنياتها الإجرائيّة في النّص الشّعري الحديث، **مجلة كلية التربية الأساسية**، الجامعة المستنصريّة، العراق (62)، ص6.

وتشابكاته الذهنيّة جعلته يهتم بتجسيد التفاصيل، يلاحظ أنّ التداخل الحكائي في القصيدة كان له دور في طول المقطع الشّعري، فالشّاعر كان يجسّد الحدث من خلال الحكايات .

ولعل التحرر من التفعيلة في أجزاء من القصيدة جعل الشاعر يركز على الفكرة التي يريد ويعطيها مساحة من المقطع .

* * *

هـ) قصائد ذات نزوع ملحمي:

ومن الممكن أن يقف المرء على عدد من القصائد ذات النزوع الملحميّ لعدد من الشّعراء المتميّزين الذين لهم حضورهم في ميدان الأدب والنقد من مثل: خالد أبو خالد "معلقة على جدار مخيّم جنين"، و مريم الصيفي"يهوذا يهزّ جذع الثار"، و يوسف عبد العزيز "قيامة سدوم"،و عزّ الدّين المناصرة "نشيد حارسات الكروم"، و عبد الله رضوان "القدس"، وتتسم هذه القصائد بطولها النسبي، كما أنّها عمدت إلى تجسيد الصراع مع الآخر، بنزعة ملحمية، ويلاحظ أنها تعتمد على حركة السرد وعناصره وتقنياته المشهدية والحوارية، كما أنها عمدت إلى توظيف الرموز الدينية والأدبية والتاريخية، والمفارقات والأضداد والمونتاج .

وكل هذه العناصر تدفع المرء لتحليلها وبيان خصائصها وفنيّاتها .

أولاً: قصيدة (معلقة على جدار مخيم جنين):

يصور خالد أبو خالد في قصيدة "معلقة على جدار مخيم جنين" التي صدرت في 2002 اعتداءات الآخر الصهيوني على مخيّم جنين والمجازر التي ارتكبها بحق الأبرياء، كما أنه يبيّن موقفه من الصراع مع الآخر ورفضه أي سلام معه .

ويجسد عنوان " معلقة على جدار مخيم جنين"[1] حالة من الحزن والذهول؛ لأن توظيف لفظة (معلقة) يأخذ ذهن المتلقي إلى الوقوف على الأطلال التي ترتبط بالدّمار والفناء؛ لهذا نجد الشّاعر حريصا على تصوير ما حل بالمخيّم، وذلك من خلال شخصيّة السّارد التي تتنقل بين الأمكنة والأزمنة وتستحضر صوت الشخصيات المتمثلة بالمغني والأم والشهيد، كما أن صوت السارد في حواره الداخلي مع ذاته وتكراره الأسئلة يأخذ مساحة في القصيدة، يقول :

"هل حيرتنا جملة اللغة البليغة

---

(1) أبو خالد، خالد (2006)، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ط2، رام الله، فلسطين، بيت الشعر الفلسطيني، ص60.

بين أن نبني القصيدة في الهواء

وبين أن نبني الخرائط في الدماء؟[1]

. . . . .

هل قسموا دمها عليهم

في عشائهم الأخير؟

هل استجاروا بالغزاة من الغزاة؟"[2]

يلاحظ أنّ السارد يعيش حالة من القلق والتّشابك الذهني تجاه ما يشعر به، وهذا ما يجعله يسأل نفسه أسئلة متتابعة في القصيدة، وهذا يدل على رغبته وإلحاحه في الوصول إلى حل، كما تتضمّن أسئلته انتقادا لجهات متعددة .

والشّاعر في تكراره الأسئلة في حواره الدّاخليّ، يجعل المتلقي يعيش ذات الأسئلة في ذهنه، كونها مرتبطة بالواقع، كما أن تكرار الأسئلة يجسد ملمحا بشخصيّة السّارد ألا وهو اندماجه مع المأساة فهو لا ينظر لها من الخارج، إنّما يعيشها في داخله .

ويلاحظ أنّ القصيدة في بنائها لا تتخذ شكلها تقليديا فالزمن ينكسر بين الماضي والحاضر في استرجاعات وارتدادات، لهذا تستمد القصيدة تماسكها وانسجامها من علاقات التجاور والتضاد، ويلاحظ أنّ الشّاعر يعتمد على المقاطع واللوحات موظفا فيها صورا فنية تتسم بالسينمائيّة، والمشهديّة، بالإضافة للمونتاج الذي يجعل المتلقي يتنقل مع السّارد من مكان إلى آخر، وهذا ما يتضح فيما يأتي:

"قال المغنّي للطيور: تورّعي

من أول الغيم الأخير إلى النفير

طار الغناء فرفرفت روح على روحي شظايا

فاتكأتْ على جنين بلا خطايا

***

لوحتي

---

(1) أبو خالد، خالد، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ص60.

(2) المصدر نفسه، ص68.

جثث صفيح بيت شِعر غرفة

درج ممر حائط عليّة

سقف تهدّم فوق عائلتي

حطام في الدّخان دم غبار قبّة

تنك غسيل درج مدرسة حقائب"[1]

يجمع الشّاعر في المقطع بين مشاهد متعددّة، المشهد الأول يستحضر فيه صوت المغنّي والطيور ليضع المتلقي في حالة شعورية تتسم بالتأمل، لينتقل بعدها لتجسيد الموت بقوله"رفرفت روح على روحي شظايا"وهذا ما يترك صدمة لدى المتلقي، ثم يرتدّ السّارد بعد ذلك بحركة سريعة إلى مكان آخر موظفا لفظة" فاتكأت على جنين"وهذا يفسّر انتماءه للمكان ومدى تأثره بما حل به.

ثم ينتقل الشّاعر بعد هذا المشهد إلى تصوير لوحة أخرى مجاورة، باستخدام الكاميرا التي تنتقل من لقطة إلى أخرى، و من مكان إلى آخر بسرعة خاطفة وتتابع، إذ يشاهد المتلقي العلاقة التنافريّة والتوتر الدلالي بين الألفاظ (جثث صفيح بيت شِعر غرفة)وهذا ما يضعه في حالة ذهنيّة يتأمل بها حجم المجزرة ويتفاعل مع مأساة الإنسان وما حلّ بالمكان من قتل وتدمير .

وتتسم الصور الفنيّة في القصيدة بالابتكارية والإبداع إذ يتكئ الشاعرعلى تشخيص الجمادات، ومن أمثلة ذلك: "واستنجدت سحب بأرملةٍ لتمطرَ أمطرتْ"[2]

فالصّورة السّردية المشهدية تتضمّن حركة وصوتا وتراسلا وظيفيا بين السّحب، والأرملة، فالمطر هنا لم يرتبط بالسحب، إنما بالأرملة ولعل ذلك دلالة البكاء الذي تخفيه النساء في فلسطين، الأمر الذي جعل السحب تطلب المطر والاستسقاء .

وتتسم اللغة بالكثافة والاختزال وتوظيف الرموز والتضاد والمفارقات وهذا ما يمنحها طاقة فنيّة ودلالات موحيّة، كما عمد إلى توظيف التراث الأدبي، كقوله:

"عفت الديار"[3]، وهذا دلالة على طمس المنازل في مخيّم جنين وتدميرها وغياب أهلها، وهذا يماثل الأطلال التي كان يقف عليها الشّاعر حزنا وبكاء واشتياقا.

---

(1) أبو خالد، خالد، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ص62.
(2) المصدر نفسه، ص65.
(3) المصدر نفسه، ص67.

كما أنّ توظيفه أسطورة زرقاء اليمامة :

"ويل لهم من برق زرقاء اليمامة في عيونك"[(1)]

يجسد رمزا "للقدرة على التنبؤ واكتشاف الخطرقبل وقوعه والتنبه إليه، وتحمّل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير"[(2)]، فدم الشّهيد سيظل يطارد من قتله ويتوعدهم .

واتسمت القصيدة بنزعة ملحميّة حين استحضر الشّاعر نشيد المحارب إذ يقول :

"غنّى المحارب في المحارب

والمحارب في المغنّي :

وشم الرياح على الشّراع

يا دار ذاكرة البيارق والقلاع"[(3)]

إنّ استحضار نشيد المحارب يصوّر حماسة القتال، والرّغبة في مجابهة العدو، فالرياح تدفع الشراع للأمام وهذا يجسّد الحركة والتقدّم، كما أن توظيف البيارق والقلاع يدل على الحرب والمواجهة.

ويستحضر الشاعر صوت الشهيد في حواره مع أمّه، وهذا ما يجعل المتلقي في حالة من التأثر الشعوري وكأنّ المشهد ماثل أمامه .

"لا للموت لا للماء من كأس العدو

. . . .

هم يقتلونك في الشّوارع

أو يقتلونك بالمدافع

أو يقتلونك كلما التفتوا إليك

وكلما ضحكت لفرحتك الصّواعد

والنوازل كلما رغبوا بتسلية الكآبة والعُصاب"[(4)]

---

(1) أبو خالد، خالد، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ص70.

(2) زايد، علي عشري (1997)، **استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر**، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي، ص180.

(3) أبو خالد، خالد، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ص66.

(4) المصدر نفسه، ص69.

يستحضر السّارد صوت الشّهيد، وأمّه، وهذا ما يجسّد مشهدا حواريا يجعل المتلقي يتأمّل وجهات النّظر، فصوت الشّهيد يجسّد موقفا من الآخر ورفضه السّلام معه، بسبب ما حل بالإنسان الفلسطيني من قتل وتصفية في كل مكان وتحت أي ظرف، إذ يلاحظ أن فعل شخصيّة الآخر يتجسّد في (القتل). كما أنّ حركتها في الأمكنة المتعددة، لا تحقق أي اختلاف في الفعل .

فساديّة الآخر وسقوطه الإنساني تجعله يجد في القتل متعة وتسلية تخلصه من الكآبة وهذا دليل على اضطرابه النفسي ودمويته.

ويستحضر الشاعر صوت أم الشهيد :

-"خذ يا حبيبي برتقالتنا

وشكلها حديدا

خذ ما تبقى من خيام الرّوح في قلبي معك

. . .

حزني يضمك

لا بكاء

ويل لمن شدوا قيودك"[1]

فأم الشهيد تحاول أن تكابر وتخفي حزنها إلا أنها لا تستطيع، وهذا يجسد شعورا إنسانيا فالأم الفلسطينيّة تظل عاطفية تجاه غياب ابنها مع كل محاولاتها في الحفاظ على تماسكها وصلابتها، وهذا ما يجعل المتلقي يتأثر شعوريا ويتفاعل مع الشخصية، ويتأمل الحوار ليفهم مشاعر الأم .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ القصيدة اتخذت نزعة ملحميّة في تجسيدها الصراع بين الأنا الفلسطينية، والآخر الصهيوني، و توظيفها نشيد المحارب، و الشّخصيات الأسطوريّة والتراثيّة، واستحضار صوت الشّخصيّات، كما أنّ تصوير الآخر الصّهيوني وسقوطه الإنساني، هو ما جعل الذات الفلسطينيّة تتخذ موقفا منه، فالصّراع معه يعود لدمويّته وقتله الإنسان الفلسطيني وطمس هويته ووجوده .

---

(1) أبو خالد، خالد، **معلقة على جدار مخيم جنين**، ص70.

ثانيًا: قصيدة "يهوذا يهزّ جذع النّار"

أمّا قصيدة "يهوذا يهز جذع النار"[1] للشاعرة مريم الصيفي فصدرت عام2004 وهذه الفترة الزمنيّة قريبة من الانتفاضة الثانية التي تم فيها حصاركنيسة المهد من قبل الصهاينة .

وعمدت الشاعرة مريم الصيفي إلى تصوير اعتداءات الصهاينة على المقدّسات وقتلهم الإنسان وتدميرهم المكان، لهذا يلاحظ أنّ الشاعرة وظفت الرموز الدّينيّة والتاريخيّة في قصيدتها .

فالعنوان "يهوذا يهز جذع النار" يتضمن شخصيّة يهوذا التي خانت اليسوع في الزمن القديم، وذلك في إشارة للصهيوني الذي يبث الحرب والدمار والموت بشكل مستمر .

وتبدأ الشاعرة القصيدة بتوجيه رسالة تقول :

"إلى ولدي المحاصر

في مهد المسيح

خيّم الصّمت

ولفّ الكون ثوب من ظلام

وتمادى في الغياب النطق وانشلّ الكلام"[2]

يلاحظ أنّ الشاعرة توظف أسلوب الرّسالة في قصيدتها، وهذا ما يجذب المتلقي ويلفت انتباهه للحدث، وتخاطب السّاردة ابنها المحاصر، لتنطلق بذلك من الخاص إلى العام، ومن الفرد إلى الجماعة، كما أنّها تصوّرموقف العالم وصمته أمام اعتداء الآخر الصهيوني على المقدّسات، وهذا ما تجسّد في لفظة الظلام التي تدل على شدّة الحصار وتطويقه للمكان .

وتلجأ الشاعرة إلى مناجاة الرموز الدينيّة بشكل مستمر، لتحقيق الخلاص والتحرّر وإنهاء القتل والتدمير من هذا العدو الذي يعتدي على كل شيءتقول :

"قلت: يا عذراء يا مريم

يا خير نساء الأرض

قومي

وانظري في مهد وليدك

(1) الصيفي، مريم، **صلاة السنابل**، ط1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص7-13.

(2) المصدر نفسه، ص7.

ولتساقط نخلة الخير

ولتهزي جذع أمن وسلام

. . .

فيهوذا هزّ جذع النار

تنكيلا وبطشا وجرائم

أحرق الزيتون في الكفّ

التي مدت للسلام

وتمادى

أطلق النار على صدر الحمائم"[1]

يلاحظ أنّ الشاعرة تخاطب السيّدة مريم، رمز السّلام؛ لتحقيق الخلاص من ممارسات الآخر التي تتخذ صورا واضحة تتنقل بين التعذيب والدمويّة وإحراق الزيتون في محاولة لطمس الهوية والوجود، كما أنّ إطلاق النار على الحمائم يدل على إقصاء كل ما يحيط من سلام في المكان، وتميل الصّور الفنيّة في القصيدة نحو المشهدية، وذلك لتأثير الحدث وشدّة الموضوع، وهذا ما يجعل المتلقي يتفاعل معها ويتأمل دلالاتها فحين تقول :

"ولتهزي جذع أمن وسلام

ولتساقط نخلة الخير"

فإنها تمنح المعنوي خصائص المادي، إذ تجعل الأمن والسّلام متأثرين بتحريك الجذع، وهذا يصوّر مشهدا مرئيا حركيا يتّسم بالتتابع فمن حركة الاهتزاز يأتي السّقوط .

ويلاحظ أنّ الشاعرة متأثرة بالتراث الدّيني وهذا ما جعلها تستحضر هذه الصّورة المشهديّة التي تتضمن دلالة السلام أمام اعتداءات الآخر الذي أشارت إليه بشخصيّة يهوذا .

وتتسم لغة القصيدة بالقدرة على الإيحاء والتّصوير، وتعتمد الشاعرة على المناجاة، وهي تقنية سرديّة تجسّد الصّوت الدّاخلي للشّخصيّة، إلا أن الصّوت هنا يتجاوز الخاص نحو العام، فالسّاردة تتحدّث بلسان الجماعة .

---

(1) الصيفي، مريم، **صلاة السنابل**، ص8.

ويعد اللجوء إلى الرموز الدينية ومناجاتها مظهرا ملحميا إذ يتم التوسّل إلى قوة دينيّة وسماوية؛ للتدخل لحل هذا الصراع والوقوف ضد العدو، ولعل شدة الاعتداءات الصهيونية على الإنسان والمكان جعلت الشاعرة تكثر من المناجاة، وتستحضر الرموز الدينية والتاريخية في القصيدة:

"آه يا عذراء قومي

قد أعادوا الصّلب في

ثوب جديد

رفعوا نجمة داود شعارا

واستباحوا حرمة المسجد

والمهد جهارا

. . . .

صلبوه

ومضى الثازي في حرق الأماني"[1]

تستحضر الشاعرة قصّة صلب المسيح ؛ لتصوّر اعتداء الآخر الصّهيوني تجاه الإنسان الفلسطيني وكأنّ الصلب يُعاد مرّة أخرى .

كما أنّ ذِكرها للرموز الدينيّة يشكل موقفا من هذا العدو الذي تسيطر عليها الأيديولوجيا الدّينيّة وتجعله يقصي الأديان الأخرى ومقدّساتها .

ويلاحظ أنّ ما يقوم به الآخر لا يختلف عن الثازيّة، فهو امتداد لها ولا ينفصل عنها .

وتتخذ القصيدة مسارا تراتبيا، يتصاعد الحدث فيه، فالبداية تجلت في إرسال رسالة للابن، ثم تم تصوير مناجاة للسيّدة مريم، ثم تنتهي القصيدة بمناجاة الربّ لتحقيق السّلام .

وهذا ما يجعل المتلقي يعيش الحدث وتفاصيله وتطوّره التّدريجي .

ومما تقدّم يلاحظ أنّ الشاعرة في قصيدتها تجسّد موقفا من الآخر الصهيوني وتصوّر اعتداءه على الإنسان والمكان، ويلاحظ أنّ العناصر الجزئية كان لها دور في تجسيد هذه الرؤية .

---

(1) الصيفي، مريم، **يهوذا يهزّ جذع النّار**، ص10.

ثالثا: قيامة سدوم

يجسد يوسف عبد العزيز في قصيدة "قيامة سدوم"، واقع الذات الفلسطينيّة، وما حلّ بها من الآخر الصهيوني الذي قتل ودمّر واعتدى، ويلاحظ أنّ الشّاعر عمد إلى توظيف التراث التّاريخي، والأسطوري، كما قام بتوظيف الحكايات، وذلك لتجسيد ما حلّ بالوقع الفلسطينيّ من دمار.

ويلاحظ أن الشّاعر لديه موقف من صمت الكون تجاه قضيته:

"ليكن أعمى

ومنهوبا وأعزل

كوكب الورد المبجّل"[1]

فالشّاعر يسخر من حالة الصّمت والسّكون التي تنتاب العالم أمام هول المأساة الفلسطينيّة.

ويمتد موقف الشّاعر في القصيدة إذ يلاحظ أنّ السّارد، يحاول أن يتمرّد على واقعه، بصورة مشهديّة افتراضيّة، يقول:

أسرجت هذا الزمهرير

في مرايا الدمع والطين

وأحرقت جناحي كي أطير

زهرة سوداء

في هذا الفضاء المكسور[2]

إنّ سلسلة المفارقات والأضداد في هذا المقطع، تجسد التشابكات الذهنية في ذات السارد، فلفظة أسرجت ترتبط بالخيل، وهذا دلالة السيطرة إلا أن لفظة الزمهير، أكسبتها دلالة الضياع .

كما أنّ الطيران، دلالة الحياة والانطلاق، إلا أنّ لفظة "أحرقته" منحته دلالة سوداوية .

ويلاحظ مدى الشعور النفسي الذي يسيطر على الشاعر تجاه المكان، وهذا ما يجعله يكسر خط الزمن ليسترجع ماضيه:

"كان يا ما كان لي

قلب من الغيم

---

(1) عبد العزيز، يوسف، **الأعمال الشّعريّة النّاجزة**، ص146.
(2) المصدر نفسه، ص146.

وعكاز هواء

....

كنت ظبيا طافحا بالنار والشهوة

أختال بأقراط من السوسن

في درب المجرّات

وأرعى قبّة الفيروز

كان الأفق سرجا

سابحا في الفلوات"(1)

إنّ استرجاع الزمن في هذا المقطع، لا ينفك عن علاقة الشخصيّة بالمكان وارتباطها به، وهذا ما تصوّره ألفاظ الطبيعة التي تتحد مع ذات السّارد؛ لتكون جزءا من تكوينه وتشكيل هويّته.

ويجسّد الاسترجاع حكاية، يستطيع المتلقي من خلالها أن يستكشف تفاصيل المكان، من خلال المشاهد التي حرص السّارد على تصويرها،بلغة مشهديّة تنكسر فيها العلاقة بين الدّال والمدلول.

وعمد السارد إلى تصوير الآخر وما قام به من اعتداءات من خلال لقطات تتسم بالتتابع، كما عمد،إلى توظيف المشاهد السينمائيّة،التي تقرّب المتلقي من الحدث:

"وصلوا مثل جراد هائج

زمرة سفاحين

قوادون

قطاع طريق

ولصوص

أسرجوا معدنهم من مغرب الشمس

ودقوا جسد الأرض بأظلاف من الفولاذ

(1) عبد العزيز، يوسف، **الأعمال الشّعريّة النّاجزة**، ص148.

مدّوا المحرقة

وأهالوا الشّمس فيها"[1]

يجسّد المشهد التّصويري السينمائي، حركة الآخر في المكان، وذلك من خلال الجمل الوصفيّة، والسّرديّة، التي جسّدت توتر السّارد، وموقفه من الآخر الصّهيوني.

وعمد السّارد، إلى إسقاط السمة الإنسانيّة عن الآخر، بقوله"جراد هائج"،إن توظيف الرّمز، أضفى حركة وتدفقا في السّرد، كما أنّ انتقال عدسة الكاميرا بين اللقطات، جسّد اضطراب السّارد، وموقفه من الآخر.

ويعدّ توظيف لفظة المحرقة، تأكيدا على الإسقاطات النفسيّة التي يعيش فيها الآخر ويقوم بإخراجها على أرض الواقع .

وفي قيامة سدوم يلاحظ أنّ السّارد يناجي قوّة خارجيّة، كما أنّ نهاية القصيدة تنطوي على نظرة ترفض الموت وتتشبّث بالحياة:

"صاح جلجامش من عزلته

فاضطرب الكون كنسر هائل

والتمع البرق على وجه القفار"[2]

عمد الشّاعر إلى توظيف أسطورة جلجامش التي تسعى إلى الخلود والبقاء، وكأنّ السّارد يشحذ الهمم، لأجل الاستمرار في المقاومة مع كلّ ما يحيط بالذات الفلسطينيّة من واقع مهزوم.

---

(1) عبد العزيز، يوسف، **الأعمال الشّعريّة النّاجزة**، ص150.

(2) المصدر نفسه، ص152.

رابعًا: نشيد حارسات الكروم

أمّا قصيدة نشيد حارسات الكروم، فصدرت في ديوان لاسقف للسّماء 2009، ويصوّر فيها عز الدين المناصرة دور المرأة الفلسطينيّة المناضلة في الصّراع بين الأنا والآخر، وإصرارها على مواجهته مع كل ما تتعرض له من أسر واعتداء، وهذا يدل على أن المرأة الفلسطينيّة لها حضور مهم في الصراع مع الآخر الصهيوني .

وتبدو النزعة الملحميّة حاضرة في القصيدة، من حيث تجسيد الصّراع مع الآخر، وتوظيف النّشيد والشّخصيات التراثيّةوالأدبيّة والأسطورية .

وعمد الشّاعر إلى استحضار صوت حارسات الكروم في النشيد دلالة على صوت نساء فلسطين اللاتي يحرسن الأرض، كما جسّد معاناتهن و ما يحل بهن في صور مشهديّة يقول:

"البناتُ، البناتُ، البناتْ

في فلسطينَ، يختلف الأمرُ

حيثُ النساءُ، يُجرجَرْنَ

نحو السجونِ البعيدةِ في الحافلاتْ

في سَلاسلهنَّ، قناني الحليبِ لأطفالهنَّ،

وبعضُ الرسائلِ، خبَّأنها، في الضُلوعِ،

تباركتِ المُرْضِعاتْ"[1]

إنّ هذه الصّورة المشهديّة التي يرسمها الشّاعر لوضع النساء الأسيرات تعتمد على عنصر الحركة والتتابع، فتوظيف لفظة"يجرجرن"تجعل المتلقي يعيش كيفية اعتقالهن في السّجون، كما تجعله يستشعر أمومتهن ورقتهن من توظيف "قناني الحليب"، فالصّورة هنا تترك في المتلقي أثرا شعوريا تجعله يشاهد واقعهن ويعايش حالتهن .

ويستحضر الشاعر صوت حارسات الكروم، جامعا بين الفصيحة والعاميّة وهذا ما يضفي بعدا جماليا وواقعيا ودلاليا على القصيدة، يقول:

"فأكملت البنتُ ترويدة الأمهات :

---

(1) المناصرة، عز الدّين (2009)، **لا سقف للسماء**، ط1، عمان: دار مجدلاوي، ص6، ص7.

طائر أخضر الكاحلين وزيتونة في الجناح

صفرت للخيول فهاجت وماجت رؤوس الرماح"[1]

إنّ استحضار صوت البنت وإكمالها ترويدة الأم، يجعلها امتدادا لجيل مقاوم، فلا انفصال بين الجيلين إنما امتداد يرسّخ الهويّة والوجود.

والطائر الأخضر في هذا المقطع رمز من أساطير الكنعانيين يدل على البعث والحياة وتوظيفه في هذا السياق تأكيد على الارتباط بالتراث والهوية على مر الأجيال .

أمّا توظيف العاميّة فيتجسّد بنشيد حارسات الكروم:

"هيهي يا صَبْرا — هيهْ يا شاتيلا

دَمْعِتْكُنْ حَمْرا — وقصَّوا الجَديلا

سكرنا الأبوابْ — تَرْبَسنا التِرْباسْ

كشَّروا الأنيابْ — دمَّروا المتراسْ

هاجَروا الحُرّاسْ — حُرَّاس القبيلا

هيهي يا صبرا — هيهْ يا شاتيلا".[2]

إنّ توظيف العامية في سياق مجزرة صبرا وشاتيلا يجسد واقعية الحدث، وهذا ما يجعل المتلقي يتفاعل مع هول المأساة، كما أنّ تجسيد العاميّة في هذا السياق يمنح القصيدة خصوصيّة لهوية شعبها، ويستنهض الشعور والذاكرة تجاه هذه المجزرة الدمويّة،التي جسّدها السارد من خلال توظيف اللون "ويسجل الشعر الشعبي لسان حال الشعب العربي الفلسطيني، عبر سنوات طويلة من المعاناة والإحباط. . ومن ناحية أخرى، ارتبط الشعر العربي الفلسطيني، بالأغنية الشعبية فتلازما"[3].

لهذا قام الشاعر باستحضار الشعر الشعبي على شكل أغنيّة بصوت حارسات الكروم .

ويكثر توظيف التراث التاريخي والأدبي في القصيدة، ومن الشخصيات التي وظفها الشاعر شخصيّة عمر بن الخطاب وزرياب وكنعان، وهذا يرسّخ الامتداد التّاريخي والوجودي للهويّة، ويستطيع الشاعر أن يجسّد رؤاه من هذه توظيف الرموز، يقول على لسان حارسات الكروم :

"سيّدي عمر

---

(1) المناصرة، عز الدّين، **لا سقف للسماء**، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) أبو بكر، وليد (2014)، **في دائرة الشّعر الفلسطيني**، ط1، البيرة: وزارة الثقافة الفلسطينيّة، ص5-6.

أين عُهْدَتِكَ المقدسيَّة، أين أعالي الصُروحْ

كاميرا، لم تقلْ، كيف جاءوا بقطعانهمْ،

كاميرا، لا تبوحْ,

كاميرا، لم تقلْ: أين كبُّوا نفاياتهمْ،

كاميرا، تتشدَّقْ، حين ادّعت أنّها،

ستقول الحقيقة في الشمسِ،

حتي الوضوحْ .

أفسدوا المُدُنَ الطاهراتِ،

لصوصُ المياهِ، لصوصُ المزارع،

والطاقةِ الكامنة

أفسدوا فِتنة الأمكنة

أحرقوا حارةَ الزعفران، طريقَ الحريرِ،

مغارةَ مَهْد المسيح .

كاميرا جارحة

لم ترَ الذبْحَ، والمذبحة

روَّعوا الطفلَ، والشيخَ، والسيِّدة"[1]

في هذا المقطع الشّعري يستحضر الشّاعر العهدة المقدسيّة(العمريّة) التي حققت العدل والسّلام، وذلك ليُظهر طغيان الآخر وسقوطه الإنسانيّ والحضاري أمام الذات الفلسطينيّة صاحبة الإرث التاريخي والدّيني .

إذ يلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى تصوير الآخر بمشاهد تجسّد اعتداءاته المتمثلة بالاستيطان وتدمير الإنسان والمكان واستيلائه على ثروات الأرض وتاريخها، هذه الاعتداءات التي يسكت العالم عنها، فالشاعر عمد إلى توظيف لفظة الكاميرا وجرّدها من دورها الوظيفي

(1) المناصرة، عز الدّين، **لا سقف للسماء**، ص15-16.

في نقل الحقيقة، كما قام الشّاعر بتشخيص المادة ومنحها صفات حركيّة ومعنويّة، تجعل المتلقي أمام لغة سينمائيّة تصوّر له صورة واقعيّة، وهذا ما يترك ما يجعل المتلقي يتفاعل ويتأمل في المشهد الشّعري .

وتنطوي قصيدة حارسات الكروم على نبرة حماسيّة عاليّة وهذه من سمات الملحمة، ويتجلى ذلك في قول الشّاعر :

"يا لصوص التّراب العريق، الطّهورِ، المليحْ

كيْ يعُمَّ السلامُ الصحيحْ

ارحلوا، ارحلوا، ارحلوا،

ليسَ غيرُ الرصاصِ الفصيحْ

ليس غيرُ الرصاص الفصيح

كيْ يَعُمَّ السلامُ الصحيحُ الصّحيحْ"[1]

إنّ هذه النبرة العالية تجسد مبدأ لا يمكن للذات الفلسطينيّة التّخلي عنه وهو موقف القوّة مع الآخر الصهيوني الذي احتل واعتدى، ويعد تكرار لفظة ارحلوا تجسيدا لموقف الشّاعر القطعي من اعتداءات العدو، فالسلام لا يتحقق إلا إذا تمت محاربته ولا يكون الأمر بغير ذلك.

خامسًا: القدس

(1) المناصرة، عز الدّين، **لا سقف للسماء**، ص17.

أمـا قصـيدة القدس للشـاعر عبد الله رضـوان، فهـي قصـيدة دراميّـة تتضـمن نزعـة ملحميّـة، فالشّـاعر يجسّد فيهـا تـاريخ القدس وهويّتهـا وصـراعها مـع اليهـود المعتـدين، كمـا يصـوّر أماكنهـا وطقوسها والعلاقة بين الأديان فيها، وذلك بتوظيفه أسرة الأرباب الكنعانيّة القديمة .

وتتمثل بـ: إيل، بعل، موت، عناة، عشيرة.

وتعتمد القصيدة على المقاطع الحواريّة بين الشّخصيّات، وهذا ما يجعلها متعددة الأصوات فهناك شخصية يهوه، و الشاعر، والغريب، و العاشق، والعاشقة، إضافة للكورس المذكر والمؤنث الذي يقوم بالنشيد، والكورس "هم جماعة المنشدين أو المغنين في المسرحية الإغريقية القديمة وقد كـان للكـورس شـأن كبيـر فـي مرحلـة نشـأة المسـرح. . . وكانـت مهمـة الكـورس شـرح الأحـداث والتعليـق عليهـا، والإشـارة إلـى بعـض الأحـداث التـي لا يمكـن تقديمها علـى المسـرح، قـد اسـتعار الشاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة"[(1)].

ويركـز الشـاعر فـي قصـيدة القـدس علـى تجسـيد جماليـات القـدس والتّغنـي بهـا وبمقدّسـاتها، فالقصيدة تتّخذ مسارا تراتبيا يبدأ بتصوير القدس وتاريخها وروحانيتها، وذلك على لسان الكورس (1) ثم يتغيّر الحدث إلى واقع مأساوي حين تتدخل شخصيّة يهوه، التـي تمثـل الآخـر الصّـهيوني، يقول يهوه :

"اقتل إذن

فالأحمر القاني حياة

ولا وجود سوى لـ(يهوه)

فاقتل جميع الكائنات

لا نسل إلا نسل(يهوه)

***

اقتل. . اقتل جميع النّاس وليبق اليهود"[(2)]

ويلاحظ من المقطع أنّ الشّاعر جسّد صورة الآخر من خلال استحضـار صـوته، وتوظيفـه الرموز فالأحمر دلالة القتل والموت، الذي يرى فيه الآخر الحياة، فنظرته الإقصائيّة جعلته يطالب

---

(1) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،ص211.

(2) رضوان، عبد الله (2011)، **القدس**، ط1، عمّان: دار ورد الأردنيّة للنشر والتوزيع، ص27.

بقتل الجميع، ويعدّ توظيف الشّاعر للتراث الديني والتاريخي ترسيخا للوجود والهويّة، وتأكيدا على حقّ الفلسطينيين في المكان أمام كل ادعاءات الآخر .

إذ نجد: المجدليّة، الإسراءوالمعراج، القيامة، محمد، عيسى، لغة كنعان، صفرونيوس، العهدة العمريّة، القساوسة، نبوخذ نصر، البراق، المسجد الأقصى، كنيسة القيامة، أبواب مقدسيّة: العمود الساهرة الخليل الجديد، كنعان، إلخ.

إنّ كل ما تقدّم من أسماء وأماكن وأحداث، يجسّد مكانة القدس وامتدادها التاريخي والدّيني والحضاري، وهذا بدوره يصوّر حجم انتماء الشّخصية للمكان ومعرفتها به .

وعمد الشّاعر إلى توظيف التراث الأدبي، إذ تقول شخصيّة الغريب:

"فكأنني الضليل

يطلب ملكه"[1]

يوظف عبد الله رضوان على لسان الغريب حادثة الملك الضليل، وهي دلالة على امرئ القيس الساعي وراء استرداد ملكه الذي اغتصب منه، كما يدل على تشبّث الذات الفلسطينيّة بأرضها وحقها في الرّجوع .

ويلاحظ أنّ لغة القصيدة تتسم بالحوارية الشّعريّة وفيها طاقة فنيّة وتعبيريّة موحية قادرة على أن تجعل المتلقي يعيش الحدث، كما أنها لغة تتسم بالكثافة والاختزال والمشهدية، فالشاعر في تصويره القدس عمد إلى توظيف الكاميرا وكأنه يأخذ المتلقي معه لاستكشافها، يقول :

"هنا قساوسة طيّبون

هنا صفرونيوس أمير السّلام

هنا العهدة العمريّة والمسجد

هنا إيلياء

هنا للقيامة عهد ووعد"[2]

فالشّاعر يحرّك عدسة الكاميرا من مكان إلى آخر، ليجعل المتلقي أمام لوحة كبيرة تتضمّن القدس وكل ما يرتبط بها من طقوس وتاريخ ومقدّسات وشخصيّات .

---

(1) رضوان، عبد الله، **القدس**، ص63.
(2) المصدر نفسه، ص58.

وعمد عبد الله رضوان إلى توظيف العاميّة في القصيدة كسرا للنمطيّة كما أنّه يتضمّن أبعادا متعدّدة، يقول :

"يما مويل الهوى يمه مواليّه

القدس تنده لكم يمّه تعوا ليّه

ضرب الخناجر ولا حكم اليهود فيّه"[1]

فالأناشيد التي تم توظيفها تقوّي المعنى والعاطفة وتمنح القصيدة طاقة تعبيريّة، كما يعدّ توظيف الأناشيد اعتزازا بالتراث وجذوره الراسخة وهذا ما يمنح القصيدة خصوصيّة تجعل المتلقي ينتمي للحدث والموضوع .

"وتكمن الجاذبيّة في توظيف التراث الشّعبي في أنّه يمثّل جسرًا ممتدًا بين الشّاعر والنّاس من حوله، فهو بذلك يؤدّي دور المسرحيّة إلى حدّ ما في إيقاظ الشّعور القومي، وإبقائه حيّا"[2].

أمّا الصورة الفنيّة في القصيدة فهي موحية معبّرة، تتسم بالمشهديّة، كما أنها توظف اللون والصّوت، الأمر الذي يجعل المتلقي يعيش واقع المكان ويتفاعل معه، يقول :

العاشق :

"وأهرب في لوعة الاستعارة

أرسم صورتها

لحن مزمارها

وأقول: أنا القدس

حتّى تشقشق في العمر فجري

فأرى ثوب أمّي المزركش

يغوي ويدهش

ويرفل بالطهر في حرم المسجد

يصلي سلاما على موطني"[3]

---

(1) رضوان، عبد الله، **القدس**، ص81، ص82.

(2) عبّاس، إحسان، **اتجاهات الشّعر العربي المعاصر**، ص118، ص119.

(3) رضوان، عبد الله، **القدس**، ص73.

فالمقطع يتّسم بصور سرديّة متتابعة (أهرب، أرسم، أقول، تشقشق، أرى، يرفل، يصلي) هذه الصور تجعل المتلقي ينتقل من حدث إلى آخر، ويتفاعل مع هذا التتابع كأنه أمام مشهد مرئي يجمع بين الحركة واللون والصّوت .

والشاعر يمنح الرّسم قدرة على تصوير لحن المزمار، وهذا ما يكسر العلاقة بين الدال والمدلول فالرّسم يجسّد المادي، لكن تجسيده المعنوي أعطى دلالة عميقة في مدى انتماء الشخصية لتفاصيل المكان ومايحيط بأجوائه .

ويجسّد تصوير الأم العام من خلال الخاصّ، فالأم والقدس واحد وهذا يدل على أهميّة كل منهما، كما أنّ تصوير حركة ثوبها يمنح الجماد سمات حركيّة قادرة على التأثير وتحقيق الدهشة، فحركة الثوب تمنح المكان سلاما وهذا دلالة على الصلة العميقة والقويّة بين التراث والإنسان والمكان واتحادهما معا .

ويلاحظ أنّ الشاعر ينتقد الأيديولوجيا الدّينيّة للآخر الصّهيونيّ، ألتي تجعله يعيش في خرافات وأوهام ينطلق منها ليمارس اعتداءاته، يقول :

"ويحكمون بالخرافة والحديد

ويقتلون بمراثي أشعيا

وبأسفارهم

بتلمود عظمتهم

موت وأشلاء ممزقة

سجن كبير كبير للحياة

وهسيس نيران ومحرقة"[(1)]

يتضح من المقطع أعلاه أنّ القتل والتدمير والحصار الذي يقوم به الآخر الصهيوني، نتيجة تمسّكه بخرافات نصيّة تجعله يمارس وحشيّته، كما أنّ توظيف "المحرقة" دلالة على أنّ ما يقوم به الآخرعلى أرض القدس محرقة يعيشها الآخر في أوهامه الفكريّة والنفسيّة ويقوم بتحقيقها على أرض الواقع، وتنطوي نهاية القصيدة على انتصار الآلهة الكنعانيّة صاحبة المكان فكل ما يحيط بالقدس متعلق ب"إيل"، وهذا ما يمنح القصيدة رؤية استشرافيّة بأنّ الأرض سترجع لأهلها الأصليين.

---

(1) المصدر نفسه، ص82.

إنّ هذه الرّؤية تجسّد دفقة تفاؤليّة، تشحذ الهمم، وتدفعها للاستمرار بالمقاومة.

***

يتّضح مما تقدّم كله، نزوع الشّعر الفلسطيني المعاصر في المرحلة المدروسة 2000-2010 نحو الملحمة، وليس من الضّروري أن تظهر الملحمة بخصائصها القديمة، ولكنّها قد تظهر بخصائص أخرى معاصرة، خصائص تتقاطع من ناحية، وتنفرد من نواح أخرى، وكل هذا يؤكد ميل الشّعر الفلسطيني نحو السّرد وأساليبه.

فالملحمة، قصّة شعريّة تجسّد صراعًا مع عدو قوميّ، وتتسم بالطّول، وتوظيف الحكايات، والغرائبيّة، والأساطير، والنّشيد الملحمي، وغير ذلك، والشّعر الفلسطيني في تجسيده لصراعه المستمر مع العدو الصّهيوني،عمد إلى توظيف ما تقدّم، كما أنّه اتّسم بالطّول النّسبي، إلا أنّ البطل لم يكن منتصرًا في الشّعر الفلسطيني، لأنّ الأدب الواقعي، لا يزيّف صورة الواقع، و يجعل المتلقي يعيش وهم الانتصار، فطبيعة الملحمة المعاصرة تختلف عن الملحمة التّقليديّة، التي كانت تؤمن بالخوارق والقادة الذين يتّسمون بصفات الآلهة.

الخاتمة

في الختام لا بد من الوقوف على أهم النتائج التي توصّلت إليهاهذه الدراسة، التي حاولت الكشف عن السرد في الشعر الفلسطيني، وتعد هذه النتائج خلاصة مفاصل الدراسة :

أوّلا: لجوء الشاعر الفلسطيني للبحث عن وسائل تعبيرية وقيم فنية استجابة للمتغيرات الاجتماعية والسياسية، فالصراع المستمر مع الآخر جعله يبحث عن بناء فني يجسّد فيه هذا الصراع .

ثانيًا: أثبت الشعر الفلسطيني نزوعه نحو السرد، وانفتاحه على الأجناس الأدبية، إذ قام باستلهام عناصر بنائية من المسرح والرواية والسينما تتمثل بالحوار وتيار الوعي والمونتاج وهذا ما شكّل بناء فنيا تجديديا قادرا على تجسيد رؤيته .

ثالثًا: أثر تداخل الأجناس الأدبية على بناء القصيدة، واللغة، وموقع المتلقي من العملية الإبداعية .

رابعًا: لم يعد البناء الشعري يستمد وحدته من تراتبية الأحداث، إنما أخذ يحقق انسجامه وتماسكه من تفاعل الحدث مع العلاقات القائمة على التجاور والتضاد، و المشاهد، وتوظيف المونتاج واللقطات السينمائية، وانكسار الزمن وارتداده، وتوظيف تيار الوعي، والحلم، والتخيّل والتذكروالحوار وتقنية تعدد الأصوات وتوظيف المفارقات والاستعارات والرموز .

خامسًا: صارت الصورة الشّعرية تتجه نحو ثقافة العين، إذ إنها تحفز ذهن المتلقي على القراءة والتأمل، وذلك من خلال اعتمادها على المشاهد التّصويريّة، وبهذا انتقل المتلقي من موقع المُلقن، ليصير في موقع المتفاعل الذي يُسهم في إنتاج الدلالات، وهذا ما جعل له دورا في العملية الإبداعية .

سادسًا: الصورة المشهديّة في الشعر الفلسطيني المعاصر، استمدت تشكيلها من خلال عناصر السّرد: الشخصيات، والحدث، والمكان، والزمان، والتقنيات السردية التي يجسّدها: الاسترجاع والحوار السّردي، والوصف والاستباق، والحذف، والضمائر، والتذكر، والتّداعي، والمونولوج، ومن تقنيات السّينما: عين الطائر، واللقطات، والمونتاج .

سابعًا: أثرت عناصر السرد وتقنياته في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، كما كان لها دور في تجسيد الرؤية الكليّة وتلقيها

ثامنًا: تمت الاستعانة بأساليب نثرية كالسيرة الشعبية، والرسائل في القصيدة المعاصرة وهذا ما ترك أثرا على بناء الصّورة الشعرية .

تاسعًا: وظف الشاعر الفلسطيني المعاصر، الشخصيات التاريخيّة، والتراثيّة، والاجتماعيّة، والأساطير والحكايات، والألفاظ العاميّة، والأناشيد الشعبيّة في قصيدته المعاصرة، ويعد توظيف التراث إثراء ثقافياوتمسكا بالهوية. أما توظيف الشخصيات الاجتماعية فجسّد إيهاما بالواقعية وإدانة للواقع في بعض القصائد.

عاشرًا: اتّسم المكان بالإغلاق لتجسيد الاضطراب، والشعور بالتهديد الذي تعاني منه الشخصية، ومن هنا كانت الشخصية تعيش في دائرة الاسترجاعات المتكررة والأمكنة المغلقة. أما المكان المفتوح فدلّ على الاتساع والامتداد والحريّة، لكن في مواضع فارق هذه الدلالة نحو الضياع. ويبدو المكان متحركا مع حركة الشخصية، وهذا يصوّر مدى الألفة، و الارتباط الوثيق والتعلق بينهما.

الحادي عشر: تم توظيف التكرار بين مشهدين متناقضين، مما شكّل صورة شعرية مشهدية سينمائية تتسم بالتناقض، وأدّى التكرار في القصائد الطويلة دورا إيقاعيا، ونقطة ارتداد نحو خط الزمن .

الثاني عشر: تشكلت التقنيات الحوارية من خلال الدراما وهذا ما منح القصيدة طابعا دراميا مما يعكس ديمقراطية في السّرد، من خلال عرض وجهات النظر المختلفة، المتصارعة فيما بينها .

الثّالث عشر: يلاحظ توظيف شخصيّة السارد بكثرة، وهذا يدل على أنّ الشّاعر الفلسطينيّ شاهد على الحدث ملتزم بقضيته غير منفصل عن الهم الجمعي .

الرابع عشر: النزوع الملحمي في القصائد الطويلة اقتضى بناء سرديا يجسّد رؤية الشاعر في صراعه مع الآخر، فكان البناء فنيًا ملحميًا قصصيًا فيه شخصيّات وأحداث ومشاهد وبنية حواريّة تسعى لتقديم وجهات النّظر لأيديولوجيتين متضادتين .

الخامس عشر: اختفاء البطل المنتصر في القصائد الطويلة في الشعر الفلسطيني، لأنّ الأدب الواقعي لا يزيّف صورة الواقع، و يجعل المتلقي يعيش وهم الانتصار، فطبيعة الملحمة المعاصرة تختلف عن الملحمة التقليديّة، التي كانت تؤمن بالخوارق والقادة الذين يتّسمون بصفات الآلهة .

السّادس عشر: حاول بعض الشعراء الفلسطينيين مخاطبة الحسّ الإنساني للآخر، وتخليصه من دور الضحيّة الذي يمثله، لأن ما يقوم به على أرض فلسطين هو محرقة وجريمة وعنف نتيجة الأيديولوجيا التي تسكنه وتجعله يمارس العنف بشكل يومي، لهذا

سعت قصيدة حالة حصار" إلى تبديد الأوهام الصّهيونيّة ولا سيّما وهم استعادة الهويّة، وترى أن عقدة ضحايا النّازيّة الذي تغذي نزوعهم نحو القتل وسفك الدّماء لا تسوّغ تحوّلهم إلى قتلة، أو إلى نازيّة جديدة، والقصيدة بهذا تكشف التّناقضات التي تعصف بذهنيّتهم وممارساتهم"[1].

(1) ماضي، شكري، **أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشّعر**، ص93.

المصادر والمراجع

آبادي، محبوبة (2011)، جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية، ط1، الهيئة السّورية العامة للكتاب.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد (ت608-681هـ)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،** تحقيق: إحسان عباس، المجلد (1)، دار صادر، بيروت، لبنان، 1978م.

أبو أصبع، صالح (1979)، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،** ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

أبو بكر، ميسون (2010)، **نوارس بلون البحر،** ط2، رام الله: بيت الشّعر الفلسطيني.

أبو حنا، حنا (2005)، **عرّاف الكرمل،** ط1، الناصرة: منشورات مواقف.

أبو خالد، خالد (2006)، **معلقة على جدار مخيم جنين،** ط2، رام الله: بيت الشعر الفلسطيني.

أبو خضرة، فهد (2012)، **عائدون إلى الورد،** ط1، الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر.

أبو سلمى (1978)، **ديوان أبي سلمى،** ط1، دمشق: دار العودة.

أبو شاور، سعدي (2003)، **تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر،** ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أبو شايب، زهير (2011)، **ظل الليل،** ط1، عمّان: الأهليّة للنشر والتوزيع.

أبو شميس، عبد الله (2006)، **هذا تأويل رؤياي،** ط1، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

أبو لاوي، صلاح (2013)، **يدور الكلام تعالى،** ط1، فلسطين: بيت الشعر، وزارة الثقافة.

أبو نضال، نزيه (1979)، **جدل الشّعر والثورة،** ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أرسطوطاليس (384-322ق.م)، **فن الشّعر،** تحقيق: إبراهيم حمادة، ط1، مكتبة أنجلو، القاهرة، 1989م.

إسماعيل، عزّ الدّين (1966)، **الشّعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة،** ط3، دار الفكر العربي.

اسماعيل، عزالدين (2010)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية،** ط7، القاهرة: المكتبة الأكاديميّة.

الإفريقي، أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور (630-711هـ)، **لسان العرب**، ط3، تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، ج6، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان.

ايزر، فولفغانغ (1995)، **فعل القراءة**، ت حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، فاس: منشورات مكتبة المناهل.

باختين، ميخائيل (1986)، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل التكريتي، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

باختين، ميخائيل،(1982) **الملحمة والرواية**، ط1، ترجمة: جمال شحيد، بيروت: معهد الإنماء العربي.

بحرواي، حسن (1990)، **بنية الشّكل الروائي**، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

البرغوثي، تحرير (2016)، **ماذا يريد الموت منا**، ط1، فلسطين: وزارة الثقافة الفلسطينيّة.

البرغوثي، تميم (2015)، **ديوان في القدس**، ط 2، القاهرة: دار الشروق.

البرغوثي، مريد (2005)، **منتصف الليل**، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

برنس، جيرالد (2003)، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خازندار، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

البعول، فاطمة (2006)، **المكان في شعر حيدر محمود**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

بغدادي، شوقي (1999)، تحولات في بنية القصيدة العربيّة، **مجلة مواقف**، ع 3، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

توروك، جان بول (1995)، **فن كتابة السيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، سوريا: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

تيزفيتان، تودروف (1986)، **نقد النقد، رواية تعلم**، ترجمة: سامي سويدان، ط1، بيروت: مركز الإنماء القومي.

تيغم، فيليب (1983)، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1996.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجّاحظ (ت255هـ)، **البيان والتّبيين**، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998.

جانيت، جيرار (1997)، **خطاب الحكاية**، ط2، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة.

جانيتي، لو دي (1981)، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، ط2، الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر.

الجبر، خالد (2003)، **بكائية أخيرة**، ط1، عمان: شركة المدينة لأعمال المطابع.

جرار، حسني (2008)، **نكبة فلسطين**، ط1، عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع.

جعبور، وفاء (2015)، **تقول القصيدة**، ط1، الشارقة: دار الثقافة والإعلام.

حجازي، رقية (1994)، **القصيدة الطويلة في الشّعر العربي الحديث**، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.

حجازي، سمير (1982)، التفسير السّوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، **مجلة فصول**، 2(4).

الحطيئة، جرول بن أوس بن نزار (186-246هـ)، **ديوان الحطيئة**، ط1، تحقيق: محمد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1993.

الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد (ت1089هـ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، مجلد2، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

حوامدة، موسى (2012)، **موتى يجرّون السّماء**، ط1، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

الخطيب، أحمد (2000)، **معجم المصطلحات الفنيّة والهندسيّة**، ط5، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون

خلف، عبد الرزاق وحسين، يونس (2010)، الهيمنة السّرديّة وتقنياتها الإجرائيّة في النّص الشّعري الحديث، **مجلة كلية التربية الأساسية**، الجامعة المستنصرية،العراق، العدد 62.

خليل، إبراهيم (2010)، **شعريّة القصّة القصيرة وحوار الأجناس**، ط1، عمان: وزارة الثقافة.

خليل، إبراهيم (2012)، **الرّواية التاريخ السيرة دراسات في السّرد الروائي**، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع.

الخيّاط، جلال (1982)، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربيّ**، د. ط، العراق: دارالرشيد.

دحبور، أحمد (1999)، **جيل الذّبيحة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر.

دحبور، أحمد (2004)، **كشيء لا لوزم له**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر.

درويش، محمود (2002)، **حالة حصار**، ط1، بيروت: رياض الرّيس للكتب والنشر.

درويش، محمود (2009)، **أثر الفراشة**، ط2، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود (2009)، **لاأريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

دومة، خيري (2009)، صعود ضمير المخاطب في السّرد المصري المعاصر، **مجلة بلاغات**، المغرب، العدد 1.

رحاحلة، أحمد (2012)، **القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر**، ط1، عمّان: دار حامد.

رضوان، عبد الله (2011)، **القدس**، ط1، عمّان: دار ورد الأردنيّة للنشر والتّوزيع.

ريد، هربرت (1997)، **طبيعة الشّعر**، ترجمة: عمر شيخ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

زايد، علي عشري (1977)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط1، مصر: دار الفصحى للطباعة والنشر.

زايد، علي عشري (1997)، **استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر**، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي.

زقطان، زهير (2012)، **سكن متبادل**، ط1، القاهرة: دار ميريت.

زيّاد، توفيق (1970)، **ادفنوا أمواتكم وانهضوا**، بيروت: دار عودة.

زيتوني، لطيف (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

سرحان، هيثم (2008)، **الأنظمة السيميائيّة (دراسة في السّرد العربي القديم)**، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد.

شاهين، سعد الدين (2012)، **وحيد سوى من قميص الأغاني**، ط1، عمّان: دار فضاءات.

الشوملي، خالد (2008)، **لمن تزرع الورد**، ط1، رام الله: بيت الشعر.

الشّيخ، عبد الرحيم (2010)، **حكايا راحلة**، ط1، رام الله: بيت الشّعر الفلسطيني.

صكر، حاتم (1999)، **مرايا نرسيس**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

الصمادي، وائل (2012)، **الخطاب الملحمي**، ط1، عمان: دار الثقافة.

الصيفي، مريم، **صلاة السنابل**، ط1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الضمور، عماد (2014)، أثر فن السيرة الذاتية في ديوان حفيد الجن، **مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب**، 11(2).

طه، المتوكل (2003)، **الخروج إلى الحمراء**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات؟

طوقان، إبراهيم (2013)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.

عباس، إحسان (1978)، **اتجاهات الشّعر المعاصر**، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عبد العزيز، يوسف (2013)، **الأعمال الشّعريّة النّاجزة**، ط1، رام الله: بيت الشّعر الفلسطيني، وزارة الثقافة.

عبد الهادي، إيمان (2014)، **فليكن**، ط1، عمان: وزارة الثقافة.

عروس، محمد (2015)، **تداخل الأجناس في الشّعر الجزائري المعاصر**، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة محمد خيضر(بسكرة)، بسكرة، الجزائر.

العلوي، محمد أحمد بن طباطبا (ت322هـ)، **عيار الشّعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، ط2، لبنان، دارالكتب العلمية.

العمامي، محمد نجيب (2001)، **الراوي في السّرد العربي المعاصر**، ط1، تونس: دار محمد علي الحامي للنشر.

العمامي، محمد نجيب (2005)، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**، ط1، صفاقس الجديدة، دار محمد علي للنشر.

العيد، يمنى (1986)، **الراوي والشكل**، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة.

عيسى، راشد (2012)، **حفيد الجن**، ط1، عمان: وزارة الثقافة.

فرايليش، سيمون (1994)، **الدراما السينمائيّة**، ترجمة غازي منافيخي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

فضل، صلاح (1995)، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ط1، لبنان: دار الآداب.

فضل، صلاح (1997)، **قراءة الصورة وصور القراءة**، ط1، القاهرة: دار الشروق.

فضل، صلاح (2013)، **تحولات الشّعريّة العربيّة**، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

فنسنت، م. لابي-سي (1954)، **نظرية الأنواع الأدبيّة**، ترجمة: حسن عون، ط1، الاسكندرية: مطبعة الرويال.

القاسم سميح (2009)، **كتاب القدس**، ط1، فلسطين: بيت الشعر، وزارة الثقافة الفلسطينية.

القاسم، سميح (2000)، **سأخرج من صورتي ذات يوم**، ط1، عكا: منشورات مؤسسة الأسوار.

القاسم، سميح (2009)، **أنا متأسف**، ط1، الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، منشورات إضاءات.

قاسم، سيزا (2004)، **بناء الرواية**، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، تحقيق علي البجاوي، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.

القصيري، فيصل (2006)، **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، ط1، عمّان: دار مجدلاوي للنشر.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ت عبد الحميد هنداوي، ط1، الدار النموذجية، لبنان، 2001م.

القيس، امرؤ، ابن حجر بن حارث الكندي (520-565هـ)، **ديوان امرئ القيس**، ط5، تحقيق: مصطفى الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت.

القيسي، محمد (2001)، **الأيقونات والكونشيرتو**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الكبيسي، عمران (1982)، **لغة الشعر العراقي**، ط1، الكويت: وكالة المطبوعات.

كنفاني، غسّان (1987)، **الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968**، ط3، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

كوهن، رالف (1997)، **التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ط1، ترجمة: خيري دومه، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

الكيالي، شهلا (2003)، **عندما تجيء الأرض**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

لحمداني، حميد (1991)، **بنية النص السردي**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

لحمداني، حميد (2007)، **القراءة وتوليد الدّلالة**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

لوبون، غوستاف (1991)، **سيكولوجيّة الجماهير**، ترجمة: هاشم صالح، ط1، بيروت: دار السّاقي.

لوكاتش، جورج (1985)، **دراسات في الواقعيّة**، ترجمة: نايف بلوز، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

مارتن، والاس (1998)، **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، القاهرة، ط1.

ماضي، شكري (2005)، **الرواية والانتفاضة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر.

ماضي، شكري (2008)، **أنماط الرواية العربيّة الجديدة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، عالم المعرفة.

ماضي، شكري (2013)، **أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشّعر**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ماضي، شكري (2013)، **في نظرية الأدب**، ط4، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

محسن، سميح (2012)، **في غيابة الليل**، ط1، رام الله: منشورات مركز أوغاريت الثقافي

محمود، عبدالرحيم (2009)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، عَمّان: دار جرير.

المحمود، يوسف (2012، **أعالي، القرنفل**، ط1، عمّان: الأهليّة للنشر والتّوزيع.

مخول، مروان (2011)، **أرض الباسيفلورا الحزينة**، ط1، بيروت: منشورات الجمل.

مرتاض، عبد الملك (1998)، **في نظرية الرواية**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، عالم المعرفة.

مرسي، أحمد (1973)، **معجم الفن السينمائي**، مصر: الهيئة المصريّة العامة للكتب.

المساوي، عبد السّلام (2007)، الموت من منظور الذات قراءة في جداريّة محمود درويش، **عالم الفكر**، 35(4).

مصاروة، فاتن (2014)، **فرس المجاز**، ط1، عمان: دار الشروق.

الملوّح، قيس،(1994)، **ديوان مجنون ليلى**، تحقيق عدنان درويش، ط1، بيروت:دار صادر

المناصرة، عز الدّين (2009)، **لا سقف للسماء**، ط1، عمان: دار مجدلاوي.

مواسي، فاروق (2017)، **الشّعر الفلسطيني في الجليل والمثلث**، ط1، باقة الغربية، فلسطين، مجمع القاسمي للغة العربيّة.

النبريص، باسم، **الأعمال الشعرية**، ط1، فلسطين: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي.

نبيل، راغب (1996)، **فنون الأدب العالمي**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

نشوان، حسين (2007)، **عين ثالثة (تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله)**، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

نصرالله، إبراهيم (2009)، **لو أنني كنتُ مايسترو**، ط2، الجزائر: منشورات اختلاف.

همفري، روبرت (2000)، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، ت: محمود الرّبيعي، ط1، القاهرة: دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع.

ويليك، رينيه (1987)، **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ويليك، رينيه، وارين، أوستن (1992)، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، ط1، السعودية: دار المريخ.

يحياوي، رشيد (1991)، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة**، ط1، المغرب: أفريقيا الشّرق.

المواقع الإلكترونيّة:

https: //web. facebook. com/ajplusarabi/?_rdc=1&_rdr

NARRATION IN CONTEMPORARY PALESTANIAN POTERY

By

Dua' Al-Bayatneh

Supervisor

Dr. Shukri Al-Madi, prof

ABSTRACT

This thesis examines the phenomenon of narrative in the Palestinian poetry from 2000 to 2010, and then answers the following questions:-

When does Palestinian poetry begin to turn narrative?

What are the narrative techniques that have been emloyed by Palestinian poetry?

What is the impact of narrative in the structure of poetic poem?

And what are the main indications for the use of narrative in Palestinian poetry?

To answer the previous questions, this thesis is divided into three chapters, apart from a general introduction:-

The first chapter is concerned with the general features of Palestinian poetry, from the beginning of the twentieth century until the end, in terms of subjects and artistic structure, as well as the reasons for overlapping narrative with poetry and its manifestations, and the effect of overlapping narrative on the poem and its significance, and the changes that occur from this overlap on the general structure of the poem, and the relationship with the recipient.

The second chapter highlights the elements and narrative techniques that had a role in shaping the structure of the poem, activating the role of the recipient and producing implications, through a series of poetic models. It also examines the narration and its impact on the short and long poem.

The last chapter deals with illuminations on epic poetry, and the study of a number of long poetic poems characterized by epical propensity.

The study concludes a series of results, the most important of which is that the use of narrative in contemporary Palestinian poetry forms a phenomenon that has interacted with the poetic structure and contributed to the embodiment of the vision of the poem, its role, relations and dimensions. And had a role in reestablishing the relationship of the poem with the recipient.